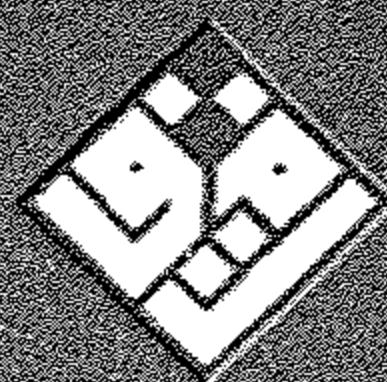


# أصوات على هامش الحرب

كتاب المرأة من الحرب الأهلية في لبنان

المجلس  
الألماني  
للثقافة



ترجمة: صلاح حزين  
مراجعة: سمير توفيق

تأليف: ميريان كوك

المشروع القومي للترجمة

958





المشروع القومي للترجمة

# أصوات على هامش الحرب

كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان

تأليف

مريام كوك

ترجمة

صلاح حزين

مراجعة

سحر توفيق



٢٠٠٥



المشروع القومي للترجمة  
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٥٨
- أصوات على هامش الحرب  
(كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان)
- ميريام كوك
- صلاح حزين
- سحر توفيق
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:

War's Other Voices:  
Women Writers on the Lebanese Civil War  
by: Miriam Cooke  
Copyright © Miriam Cooke  
Published by the Cambridge University Press

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.  
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤  
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo  
TEL: 7352396 Fax: 7358084

---

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

## المحتويات

7.....	شكر وعرفان
9.....	مقدمة
	الجزء الأول: تجربة مختلفة
31.....	الفصل الأول: رقصة الرعب
49.....	الفصل الثاني: الحاجة إلى أسطورة
73.....	الفصل الثالث: بصوت جديد
	الجزء الثاني: تعبير مختلف
119.....	الفصل الرابع: أصوات النساء في الأدب العربي
145.....	الفصل الخامس: المسؤولية
	الجزء الثالث: وعى جديد
201.....	الفصل السادس: ثم أود أن أبعث
237.....	الفصل السابع: الإقلاع عكس الزمن
267.....	الخاتمة
279.....	المراجع



## شكر وعرفان

لم يكن من الممكن إنجاز هذا الكتاب دون تعاون كثير من الناس. وعلى الرغم من أنني المسئولة الوحيدة عن الآراء الواردة هنا، فإنني ما كنت لأكتب كلمة دون أن أدرك أن هناك الكثيرين ممن دعموني وشجعوني على الأمر الذي يبدو على الدوام واحداً، إن لم يكن الوحيد، بين أكثر الأعمال فردية.. ألا وهو الكتابة.

أود أن أعرب عن امتناني للدعم المؤسسي وللزمالة التي حررتني من مسؤولياتي الأخرى؛ لذا فإنني أشكر مؤسسة فولبرايت ومجلس بحوث العلوم الاجتماعية والجمعية الأمريكية للنساء الجامعيات وكلية ترينيتي للآداب والعلوم في جامعة ديوك.

وأود أن أتقدم بالشكر إلى "طرفيات بيروت" اللواتي التقيت بهن وقابلتهن خلال إقامتي المطولة في بيروت مرتين في عامي ١٩٨٠ و١٩٨٢، وبينهن كلير جبيلي وإملى نصر الله وغادة السمان وهدى نعماني وديزي الأمير وليلى عسيران وليلى السايح ونهاد سلامة وتيريز عواد، وكذلك أولئك اللواتي قابلتهن في أماكن أخرى وبينهن إيتيل عدنان وحنان الشيخ وإيفلين عقاد؛ فقد كن جميعاً كريمات وشجاعات بلا حدود. كنا نلتقي في أكثر الظروف صعوبة لتبادل الآراء والكتب والصداقة. ولم تكن القنابل لتحول دون رغبتنا في إجراء الحوارات الثقافية والإنتاج الجماعي. كنا جميعاً نشارك في مشروع بدا لنا أهم من الأمن الذي لم يكن يستمر إلا سويقات قليلة.

أود أن أشكر جولندا أبوناصر وإيرين لورفينج وروز غريب لترحيبهن بي في الجامعة الأمريكية ببيروت، ولجعلهن إقامتي في عام ١٩٨٢ جد مثمرة. وأود أن أشكر جانيت هايد كلارك التي كانت تستمع في كل ليلة من ليالي ربيع عام ١٩٨٢ بصبر وأنا أروي بحماس حكايات عن مغامرات عجيبة أخرى. وكانت تسكب لي كأساً من الشراب وتبتسم بهدوء لسذاجتي. وأود أن أشكر دوروثيا فرانك لما تكنه للأدب من حماس كان يبعث الحيوية في بعض الأحداث رغم الحرب، كما حدث في يوم جميل من أيام شهر مايو قضيناه في قرية بصبوص. وأشكر أيضاً

فريد منصور لسماحه لى باستخدام لوحته المؤثرة للسيدة العذراء وابنها غلافًا  
لكتاب لم يكن أحد واثقًا من أنه سوف يكتب فى يوم من الأيام. كما أود أن أشكر  
ناديا كيمب التى كانت على الدوام فى رفقتى، وخصوصًا حين كانت تسوء الأمور.  
أود أن أشكرها لعبورها الخط الأخضر فى اليوم الخامس للغزو لتأخذنى خارج  
منطقة الخطر؛ فقد جعلها شعورها بالمسئولية عن صديقة لها تنسى سلامتها  
الشخصية.

وأود أن أشكر الذين قرأوا مخطوطة الكتاب وقدموا لى ملاحظات لا تقدر  
بثمن: إبيت كوك وهلى كوك وألبرت حورانى وروجر ألن وفدوى مالتى  
دوجلاس ومارجوت بدران ونبيه غطاس وسارة روديك وايفلين عقاد، وأخص  
بالذكر ليز كلارك لتفضلها بالمشورة.

ولكن، وقبل كل شيء، أود أن أشكر بروس ب. لورنس الذى كان على مدى  
السنوات الست الماضية رفيقًا لا يكل وناقدًا مدققًا ومؤيدًا مخلصًا، وكان له الفضل  
فى إرشادى إلى طريق الكتابة النسوية، وأتاح لى تطوير قدراتى التى كنت قد  
بئست من تحقيقها، فله أهدى هذا الكتاب.

## مقدمة

قد يفترض الناقد أن هذا كتاب مهم؛ لأنه يتناول موضوع الحرب. لكنه قد يرى أيضًا أنه كتاب يخلو من الأهمية؛ لأنه يتناول مشاعر امرأة في غرفة استقبال. فمشهد في ساحة القتال أكثر أهمية من مشهد في دكان. (فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده A Room of One's Own, p. 77).

بدأت الحرب الأهلية اللبنانية في ١٣ أبريل عام ١٩٧٥، قبل انتهاء حرب فيتنام بأسبوعين. وفي عصر يوم الرابع من يونيو ١٩٨٢ هاجمت القوات الإسرائيلية لبنان، وبعد ذلك بيومين غزت أراضيها. وتغير، فجأة، وضع ظل سائداً لمدة سبع سنوات، ولكن خلال هذه السنوات السبع التي سبقت الغزو الإسرائيلي كانت خيوط نسيج المجتمع اللبناني قد بدأت في التفكك، مفسحة المجال لتحول في الوعي الوطني.

يمثل لبنان حالة الامتحان الذي ترد فيه الأسئلة المتواترة بالنسبة لبلدان أخرى، والتي تابعها العديد من الباحثين في سياقات علمية مختلفة. ما العلاقة بين الحرب والأدب؟ وما الإمكانيات التي تتخلق؟ وما العوائق التي تفرضها اللغة؟ وما دور مجموعة تعرف بأنها أقلية - سواء حسب المقاييس الاقتصادية/الاجتماعية أو مقياس التوجه الديني أو وفقاً لنوع الفرد رجلاً كان أو امرأة؟ وكيف تشارك مثل هذه الأقلية في الحرب وكذلك في الأدب الناتج عنها؟!

قبل الحرب كان لبنان مركزاً أدبياً يجتذب الكتاب من أكثر أنحاء العالم العربي. كان هناك العديد من دور النشر والمنتديات والصحف الأدبية. وكان الشعر، كما في جميع أنحاء العالم العربي، ذا أهمية إخبارية، ولكن في وسط كل هذه المعمعة الأدبية لم يبرز سوى عدد قليل جداً من النساء.

في عام ١٩٧٦ كان الوضع قد تغير؛ إذ كانت الحرب قد أفرزت نشاطاً أدبياً واسعاً<sup>(١)</sup> - وكان أبرز وأكثر المعبرين عن هذا النشاط من النساء. فكيف حدث

ذلك؟ ولماذا كانت تكتب النساء؟ وأي تأثير كان للكتابة على هؤلاء النساء؟ وكيف صاغت الحرب، التي تعتبر تقليدياً نشاطاً ذكورياً من الناحيتين التجريبية والأدبية، ضمير النساء؟ وما الذي "كشفه تاريخ المرأة خلال تلك الفترة عن سياسات الحرب؟".<sup>(٢)</sup>

إن دراسة الكتابات النسوية عن الحرب تعنى وضع الكاتبات في مكانهن المناسب في مجتمعهن الحربى. إن حياتهن، مثلها في ذلك مثل كتاباتهن، هي التي ستعبر بجلاء عن رد فعل النساء على الجملة القائلة "إن الحرب هي شأن الرجال"، هذا ما قاله هكتور لأندروماك عقب حروب طروادة. ويبدو أن التاريخ قد أثبت ادعاء هكتور، ليس لأن النساء غائبات عن ميدان المعركة، لكن لأنهن غائبات عن صفحات كتب التاريخ، إلا بصفتهم ممرضات أو تابعات للمعسكرات. لقد استمرت الحرب عبر الكتابة عنها بقدر ما استمرت عبر الأسلحة، وكان مؤرخوها المتحمسون عادة من الرجال. فالرجال هم الذين خلقوا أسطورة الحرب، وهم الذين منحوا أنفسهم ألقاب الجنرالات والقادة والمحاربين والمنظرين العقائديين، ثم خصوا النساء بأدوار التأييد والمساعدة، وأطلقوا على تجاربهن أسماء تجعل منهن بمثابة الخلفية للوحة الحرب، خلفية تساعد على إظهار الأبطال أكثر وضوحاً وتميزاً فيها.

ولكن في العصر الحديث باشرت النساء رواية أخبار الحرب. فلم يعدن مجرد قارئات سلبيات لهذه الروايات، ولا هن بطلات سلبيات (ذرائع للمعارك، سبايا، جوائز للحلفاء، أو أشياء يجب حمايتها أو مهاجمتها)، ولا حتى بطلات ذوات نشاط هامشي (ممرضات، جاسوسات، مشجعات، أمهات وطنيات ينجبن محاربين جددًا بلا توقف، أو شبيهات دليّة، أو متطوعات لعمل الشطائر)، لقد أصبحن كاتبات نشطات. وفي تحليل ساندرا جلبرت حول ردود الفعل الأدبية للمرأة في الحرب العالمية الأولى، يكتشف القراء عواطف متعددة ومختلفة كألوان الطيف، تتراوح بين الوطنية الشوفينية المغالى فيها، إلى التعاطف مع الحلول السلمية ورفض الحرب. كانت هناك الكاتبات البيض المرفهات من أمثال إديث وارتن وويلا كاتر وماي سنكلير، اللواتي رفضن الاعتراف بواقع الجبهة؛ فبالنسبة لهن كانت الجبهة "مكاناً للحرية"، في حين كانت بالنسبة للرجال "تتعلق بالشلل والتلوث"؛ بل إن كاتبات مثل روز ماكولى عبرت عن حسدها لمواقع الجنود في الخنادق، في

حين هلت أخريات للحرية المكتشفة حديثاً التي جلبتها الحرب على جبهة الوطن:

لقد سهلت الحرب التحرر ليس فقط من سفايف الأمور  
الخاصة بقاعات الاستقبال والفساتين، بل أيضاً التجاوز  
غير المسبوق للعوائق العميقة التي فرضتها الأدوار  
التقليدية للرجل والمرأة.

أما النساء الأخريات فكان لديهن إحساس جديد بالتضامن أدى إلى رؤية  
عرضية لليوتوبيات الأنثوية، كما في رواية تشارلوت بيركنز جيلمان «أرض  
النساء» (Charlotte Perkins Gilman, Herland, 1915).<sup>(\*)</sup> وتخيلت بعضهن، مثل  
أليس ماينيل، الخطوط العامة لمجتمع ما بعد أبوى ستدخل النساء في نسيجه.<sup>(٣)</sup>  
ووجدت المناصرات لعدم العنف في فرجينيا وولف ناطقة مفوهة بلسانهن.

كل من عاش حرباً، حتى لو كان ذلك على أطرافها، شارك فيها، ولا ينطبق  
هذا على بلد كما ينطبق على لبنان؛ فبتحويل ريشات الكتابة إلى أنصال، حولت  
الكاتبات اللبانيات ما بدأ في ذروة الأزمة<sup>(٤)</sup> إلى كشف إبداعى. فادهن عنف  
الحرب وإلحاحها إلى صياغة بعض أكثر التجارب كثافة وإيلاًماً. وعندما كسرن  
جدران الصمت، كتبت النساء أخيراً قصصهن الخاصة.<sup>(٥)</sup> وعندما رأين شكل  
حياتهن يتطور وينمو تحت ريشة أقلامهن، بدأن يدركن ما كنَّ عليه وما يمكن أن  
يصبحنه.<sup>(٦)</sup>

تقوم هذه الدراسة بمهمتين في آن واحد: التعريف بمجموعة جديدة من  
الكاتبات العربيات اللاتي تجمع بينهن خلفية مشتركة هي كل من بيروت، والحرب  
اللبنانية؛ والمهمة الأخرى هي دراسة الأدب العربى الحديث - خاصة ذلك الأدب  
الذى يتناول تلك الحرب، وذلك من وجهة نظر النظرية الأدبية النسوية المعاصرة.  
والمهمتان غير متساويتين؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة، والثانية تحليلية وشاملة،  
إلا أن الثانية لا تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى.

---

(\*) تشارلوت بيركنز جيلمان Charlotte Perkins Gilman: كانت ناقدة اجتماعية وكاتبة نسوية في الولايات  
المتحدة في الفترة من ١٨٩٠-١٩٣٠، وتعتبر روايتها اليوتوبية Herland (١٩١٥) التي تدور حول قرية  
غريبة كل سكانها من النساء، من كلاسيكات الكتابة النسوية في الولايات المتحدة. [المراجعة]

فى الفصول الثلاثة الأولى أرسم خلفية الحرب الأهلية مع تركيز خاص على شخصيتها المميزة وأثرها على النشاط الأدبى. وبما أن لبنان، تاريخياً، كان موقعاً يخوض عليه الغرباء معاركهم، فكيف اختلفت هذه الحرب؟ وكيف استطاع الكتاب أن يلعبوا دوراً قيادياً فى حرب تتحاشى القيادات؟ وأى الأساطير خلقوها، وأى لغة استخدموها للوصول إلى مشاعر قرائهم الفائرة؟ للإجابة على هذه الأسئلة انظر بشكل خاص إلى بروز نواة من الكاتبات اللواتى أطلقت عليهن اسم طرفيات بيروت.

وفى الفصول الأربعة الأخيرة أقوم بتحليل كل ما كتب عن هذه الحرب لتحديد الإسهامات المحددة التى قدمتها طرفيات بيروت للخروج بفهم للحظة الصدمة فى تاريخ وعى المجموعة. لقد كتب الرجال عن الاستراتيجية والأيدولوجيا والعنف. أما طرفيات بيروت، وبغض النظر عن المذهب الدينى والتوجه السياسى، فقد كتبن عن الطابع اليومى للحرب. كتب الرجال عن القلق الوجودى فى حين كتبت النساء عن الشعور بالوحدة بعد أن غادرهن المحبون. كتب الرجال بتحدٍ عن الثورة، أما أولئك النسوة فقد كتبن بغضب ضد الهجرة. والفرق بين هذه الكتابة وتلك لا يدل ضمناً على التفوق أو الدقة، وإنما فقط على وجهة نظر أخرى. كتبت طرفيات بيروت من الأطراف الداخلية؛ فقد أجبرن على المشاركة لأن الحرب كانت فى كل مكان. أما الرجال فكتبوا من فوق الزلزال مباشرة. وضمت كتابة الرجال قائمة بالوحشية والغضب واليأس، أما كتابات هؤلاء النسوة فقد عكست مزاج الحرب وظهور وعى نسوى.

من هن طرفيات بيروت؟ إنهن مجموعة من الكاتبات اللواتى تقاسمن بيروت بوصفها وطناً والحرب بوصفها تجربتهن. لقد كن على الأطراف بمعنيين: معنى مادى، فقد نشتن فى أرجاء مدينة تدمر نفسها، ومعنى ثقافى، لأنهن كن يتحركن فى عوالم منفصلة. كتبن وحدهن، ولأنفسهن، ولم يكن لديهن وعى بأن كتابتهن مرتبطة بكتابات الأخريات، إلا أن وجهة نظرهن الطرفية أضفت بصيرة نافذة على الحرب بشكل كلى، ووحدت بينهن، وأتاحت لهن فوق ذلك أن يحطمن ويعدن هيكلة المجتمع حول مركز جديد.

يميل الأدب إلى خلق معايير ذاتية المرجعية، معايير لا تضم في تأملاتها إلا أولئك الذين يكتبون باعتبارهم مدرسة أو حركة أو مثلاً نموذجياً. ورغم أن طرقات بيروت لا يشتركن في المزايا العادية أو المتوقعة للتقدير الأدبي، فإنهن جديرات بأن يدخلن قوائم الأدب الحديث في الشرق الأوسط. ولكن كيف يمكن تعريفهن، أو كيف يمكن موضعة أولئك اللواتي تشكلت تجاربهن في حرب هي، بطبيعتها، التي فرقتهن وشتتت أصواتهن؟

لم يتضح لي على الفور أنني كنت قد تعثرت بصورة جديدة من صور الأدب العربي الحديث. كانت المشكلة الرئيسية التي واجهتني كباحثة هي كيف يمكننيولوج إلى أدب لم يكن معروفاً في الخارج، ولم يكن معروفاً عنه سوى القليل في الداخل، المقيمت في بيروت مثلاً. والعديد من الكتاب اللبنانيين يغطون جزءاً من تكاليف النشر على الأقل، ثم يضطلعون بمسؤولية جزئية في عملية التوزيع. وحين تكون الشوارع غير آمنة والمكتبات في مناطق مهددة يشعر الكتاب بالتردد في توزيع النسخ، فلا يوزعون إلا القليل منها، في انتظار اللحظة المناسبة لتوزيع النسخ المكومة في منازلهم، والتي قد تربو على الألف نسخة من الكتاب. ونتيجة لذلك فإن الكتب التي وضعها مؤلفون معروفون تباع على الفور تقريباً، كما أن الحصول عليها يجب أن يتم من خلال المؤلفين أنفسهم. ومن الصعب معرفة أماكن وجود هؤلاء الكتاب؛ إذ إن الحرب جعلت السكان في حركة دائبة، حتى استخدام الهاتف كان محدوداً، فقد كانت معظم أجهزة الهاتف معطلة. ولم يصدر دليل جديد للهاتف طوال الفترة من ١٩٧٥ وحتى ١٩٨٣.

حين ذهبت إلى لبنان في نيسان (أبريل) عام ١٩٨٢ كباحثة في مؤسسة فولبرايت، كانت العقبة الأولى وربما الأعظم التي واجهتني هي تحديد أماكن وجود الكتاب. ولحسن الحظ كنت قد قابلت الشاعرة مي ربحاني في واشنطن دي سي، وكانت قد أعطتني رقم هاتف أخيها في الإنترنت كولينج وهي المدرسة الثانوية التابعة للجامعة الأمريكية ببيروت. وقد رحب بي أمين الريحاني بحرارة وأعطاني أسماء نحو عشرة كتاب وأرقام هواتف نحو خمسة منهم، وحذرنى من أن الأرقام لن تعمل جميعها، وكان على حق. وعلى أية حال، نجحت في الاتصال باثنين من هؤلاء الكتاب، وحددت مواعيد معهما، والتقيت بهما، وتحديثاً، وأعطيتني مزيداً من الأسماء، وأجريت المزيد من الاتصالات.. وبدأت رحلتى البحثية.

وما إن انقضت ثلاثة أشهر، حتى كنت أغادر ميناء جونبة، وكان الإسرائيليون في جنوب بيروت. كنت قد جمعت عددًا من أرقام الهواتف و/أو العناوين الخاصة بنحو أربعين سيدة وعشرة رجال كانوا يمثلون معظم الاتجاهات الدينية والفكرية (سنة وشيعة وموارنة وكاثوليك لاتينيون وأرثوذكس شرقيون ودروز ويساريون ويمينيون وبعثيون وناصريون)، ولكنهم جميعًا تقريبًا كانوا ينتمون إلى خلفية اقتصادية واحدة؛ فقد كانوا إما من الطبقة المتوسطة أو من الشريحة العليا منها. ولو لم تكن هناك حرب لكان من الممكن توسيع قائمتي، ولكن أى كاتب مضاف إلى هذه القائمة كان سيقسم خصائص من قابليتهم ودرست إنتاجهم الكتابي. وعلى الرغم من أن قائمتي لم تكن شاملة، فإنها تمثل أوسع نتاج أدبي كتب في ظل هذه الحرب. وهذه الكتابات - روايات وقصص قصيرة ومقالات وقصائد بالعربية والفرنسية والأرمنية والإنجليزية وكذلك باللبنانية<sup>(٧)</sup> - تمثل إضافة قيمة للأدب الحديث في العالم العربي.

في محاولتي التعرف على طبيعة هذا الإنتاج الأدبي، أخذت في الاعتبار جميع من كتب بغض النظر عن حجم ما كتبته. فهناك من كتبت روايتين أو ثلاثة، وهناك من لم تكتب سوى قصيدة، غير أنهم اجتمعن سويًا، ليس فقط بسبب إقامتهن في بيروت وتجربتهن في الحرب، بل بسبب تأملاتهن الإبداعية التي صيغت في أنواع أدبية عدة. لهذا السبب تحديدًا رأيت من المفيد أن نسميهم "طرفيات بيروت".

إن طرفيات بيروت كمجموعة هن محور هذه الدراسة. ولكن كلاً منهن، بقدر متفاوت، تلقى تركيزًا على تجربتهن في أحد فصول الكتاب. فبعض الفصول تتضمن مجموعة كبيرة من الأصوات التي يمكن أن ترسم جزءًا من الصورة، في حين ركزت بعض الفصول على عدد من الكاتبات اللواتي يمكن اعتبار أعمالهن أكثر تمثيلًا لحالات أو مفاهيم تشترك فيها العديد من الكاتبات.<sup>(٨)</sup> وأحد ملامح هذا الأدب تطور إلى صورته المتكاملة في أعمال كاتبة بعينها، فجاء الفصل بأكمله شرحًا لأعمالها.

وبغض النظر عن الاختلافات بينهن فإن قائمة طرفيات بيروت تشمل: غادة السمان وحنان الشيخ وإملى نصر الله وليلى عسيران وديزي الأمير وكثير جبيلي

(وهي تكتب بالفرنسية) وإثيل عدنان (وهي تكتب بالإنجليزية والفرنسية) وكل منهن تستحق مقدمة مختصرة عن حياتها.

إن أشهر طرفيات بيروت وأكثرهن شعبية لدى القراء هي غادة السمان المولودة في الشامية، سوريا، ١٩٤٢. وكان والدها - وهو أكاديمي عصامي ينحدر من أسرة ريفية فقيرة - أستاذًا للقانون، ثم أصبح عميدًا لكلية الحقوق، وأخيرًا رئيسًا لجامعة دمشق، فوزيرًا للتعليم في سوريا. أما والدتها، وكانت كاتبة، فقد توفيت "قبل أن أعي وجودها".<sup>(٩)</sup> أما غادة السمان فقد حضرت إلى بيروت عام ١٩٦٤. وبعد نيل درجة البكالوريوس من جامعة بيروت الأمريكية سافرت إلى لندن؛ حيث حصلت على الماجستير عن رسالتها عن "مسرح العبث"، وهو موضوع مناسب تمامًا لها هي التي تبدو وكأنها تتعامل مع الحياة باعتبارها مسرحًا عبثيًا، وهي نفسها الشخصية الرئيسية التي تؤدي أي دور تجده مناسبًا في أية لحظة.

غادة السمان، نشر أول أعمالها في مطلع الستينيات، ومع حلول عام ١٩٧٠ كانت قد حصلت على إعجاب ملحوظ من جمهور من القراء. كتبت عن الصراع العربي الإسرائيلي، وعن المظالم الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بالنساء، وكذلك عن القبضة الخانقة للتقاليد. وفي ١٩٧٥ نشرت روايتها بيروت ٧٥، التي اعتبرت نذيرًا بالحرب. وفي العام التالي كتبت ونشرت روايتها كوابيس بيروت وهي فانتازيا مرعبة عن جانب من الحرب كانت شاهدة عليه: معارك الفنادق سيئة الصيت التي اندلعت في أكتوبر ونوفمبر ١٩٧٥. وكانت تجلس يوميًا، وعلى مدى شهرين، من الساعة الخامسة صباحًا وحتى الساعة مساء لتكتب هذه الرواية الضخمة، وهي في حالة أشبه بمن وقع تحت تأثير تنويم مغناطيسي.

وبينما كانت تحت حصار حقيقي احترقت مكتبتها، بما في ذلك كثير من كتاباتها غير المنشورة، فأدركت أنها لم تعد تملك ترف أن تترك كتاباتها تتراكم بهدف جمع مختارات منها ثم نشرها يومًا ما. وكان زوجها بشير الداعوق، وهو صاحب دار تاليا للنشر، قد افتتح فرعًا لها أسماه منشورات غادة السمان. وفي ١٩٧٨ بدأت في نشر، وإعادة نشر، أعمالها "غير الكاملة" والتي تضمنت مجموعة جديدة من القصائد بعنوان اعتقال لحظة هاربة، ١٩٧٩، والتي تطالب فيها بحب

مستحيل، والقبيلة تستجوب القتيلة، ١٩٨١، وهي مجموعة من المقابلات اختارتها للنشر من بين مقابلات أجريت معها بين ١٩٦٩ و ١٩٨٠. وتتميز هذه المقابلات، مثلها في ذلك مثل أعمالها الأخرى، بالتحدى الثورى واحتقار الوسطية،<sup>(١٠)</sup> وهي ترى أن الحرب الأهلية كان لها أثر إبراز أسئلة سرمدية من نوع: ما دور الفنان؟ هل الكتابة أكثر فعالية من القتال؟<sup>(١١)</sup>

حنان الشيخ (ولدت ١٩٤٥)، نشأت في رأس النبع، وهو حي بيروتى شديد المحافظة والتخلف، في كنف والد تقى صارم وكادح. وبعد تلقى العلم في مدرسة ابتدائية محلية للفتيات المسلمات أقنعت حنان والدها بأن ينقلها إلى المدرسة الأهلية، وهي مدرسة حديثة. وكانت هذه الانطلاقة الأولى لها خارج رأس النبع هي التي جعلتها تدرك كم كانت مضطهدة؛ فبدأت تساهم بكتابة المقالات في صحف مثل النهار. ولكن مشاعر التمرد لديها تسارعت مع بدء رفضها لكل شيء وكل شخص جاء ليحول بينها وبين حريتها المكتشفة حديثاً.

في عام ١٩٦٣ شعرت بأن عليها أن تغادر لبنان، فذهبت إلى القاهرة وليس في جيبها سوى مائة جنيه مصرى. وهناك درست في الكلية الأمريكية للبنات، وقضت هناك أربع سنوات كتبت خلالها روايتها الأولى انتحار رجل ميت. وفي ١٩٦٧ عادت إلى بيروت لاستئناف عملها في الصحافة، ولكنها لم تمكث طويلاً؛ ففي أوائل السبعينيات، أن غادرت إلى السعودية لعام واحد.

أمضت حنان الشيخ الشهور السبعة الأولى من الحرب في بيروت، ولكنها رحلت بعد ذلك تراودها مشاعر قرف، وبدون أى إحساس بالذنب؛ فلقد شعرت أن من المستحيل عليها البقاء في مكان "الشكل الوحيد الممكن للحوار فيه هو حوار الطرشان". واستقرت في لندن مع القيام برحلات متقطعة إلى لبنان لزيارة والدها. لكن الحرب كانت قد أشعرتها بالغربة عن بلدها، وجعلتها تدرك أنها مهما بلغت من القوة كامراًة فليس لأنها لبنانية، بل لأنها عربية.<sup>(١٢)</sup>

كل ما أنتجته حنان الشيخ من أدب بعد ١٩٧٠ كُتب خارج لبنان: فرس الشيطان، ١٩٧١، في السعودية حيث عاشت لمدة عامين؛ حكاية زهرة، ١٩٨٠، روايتها المثيرة للجدل عن الحرب، كُتبت في لندن؛ وردة الصحراء، ١٩٨٢، وهي

مجموعة من القصص القصيرة، كتبتها في السعودية، ومخطوطة لم تنشر حول أربع نساء في مدينة صحراوية كتبتها في لندن.

إملى نصر الله (ولدت ١٩٣٨)، غادرت بلدة كفير في جنوب لبنان حين بلغت التاسعة من عمرها، وحين دخل أخوها المدرسة أرادت هي أيضاً أن تذهب، فكتبت إلى عم لها كان قد هاجر إلى وست فرجينيا فاستجاب لها على الفور، ووفر لها تكاليف الدراسة في مدرسة داخلية في الشويفات. وبعد دراستها هناك عملت فيها مُدرّسة لمدة عامين قبل أن تكمل دراستها في جامعة بيروت الأمريكية وكلية البنات الأمريكية (اليوم كلية بيروت الجامعية). وبعد تخرجها عملت مدرسة في المدرسة الأهلية حيث كانت حنان الشيخ طالبة، وخلال دراستها وعملها معلمة، كانت تكتب للصحافة وأجهزة الإعلام البيروتية.<sup>(١٣)</sup>

لم يمح بريق العاصمة من ذاكرتها "أخواتها الأقل حظاً" اللواتي تركتهن خلفها في كفير، فكانت تدرس وتعمل وتكتب لهن أيضاً مطالبة بالحرية التي ستعلمهن المسؤولية. ومن خلال أعمالها كانت تحضن على عدم قضاء حياتهن في انتظار دائم يحلمن بالمستحيل، عليهن أن يبادرن إلى العمل الآن، وأن يتحررن من الماضي الذي يكبلهن.

ولكن منذ اللحظة التي حققت فيها انقطاعها عن الحياة المكبلة بالتقاليد، بدا وكأن نصر الله يعذبها شعور مقلق بأنها قد خسرت جزءاً أساسياً من نفسها حين غادرت القرية. وقد انعكس هذا القلق في كتاباتها؛ ففي روايتها الأولى *طيور أيلول*، ١٩٦٢، التي صدر منها حتى الآن ست طبعات، تقول إحدى الفتيات بعد مغادرتها القرية:

أنا لست مرسال بعد اليوم. وإذا ما عدت في الغد إلى أحضان قريتنا، إلى حضن أمي، فسأكون كالسياح الذين يشوقهم أن يروا سحر الشرق، ويتعرفوا سحره وغموضه. ولكن الفرق بيني وبينهم أنني أعرف كيف أسير فوق الجسر، وأصل من أقرب الطرق.<sup>(١٤)</sup>

الاغتراب موضوع أساسي في أعمال نصر الله، وقد يفسر جزئياً تصميمها على البقاء في بيروت، مهما كان هذا القرار يبدو انتحارياً. وخلال الغزو الإسرائيلي أحرق بيتها في بيروت الغربية، وكما حدث لغادة السمان، دمر الحريق ٣٠ عاماً من المخطوطات غير المنشورة. كان البقاء جنوناً، ولكنها رفضت المغادرة؛ فمغادرة بيروت تعني فقدان آخر شريحة أرض يمكن أن تعتبرها وطناً.

ورغم قولها إنها في ظل أوضاع الحرب لا تكتب سوى القصة القصيرة (المرأة في ١٧ قصة، ١٩٨٣) فقد نشرت روايتين حول الحرب هما: تلك الذكريات، ١٩٨٠، والإفلاق عكس الزمن، ١٩٨١. وقد كتبت الأولى منهما جزئياً تحت القصف، أما الثانية فخلال فترة من الهدوء النسبي بين ١٩٨٠ و ١٩٨١.<sup>(١٥)</sup>

ليلي عسيران، (ولدت ١٩٣٦)، منذ نشر روايتها عصفير الفجر في ١٩٦٨، التزمت بالقضية الفلسطينية، فكانت تكتب لصحيفة فتح الفلسطينية، وتوقع ما تكتبه باسمها الصريح لكي تظهر للعالم أن غير الفلسطيني أيضاً يمكن أن يشعر بالقضية الفلسطينية ويعبر عنها كقضية عربية.<sup>(١٦)</sup> وكان عملها التالي، خط الأفعى، ١٩٧٠، ثمرة عامين قضتهما في قرية لبنانية على الحدود مع إسرائيل؛ حيث عملت بصورة وثيقة مع منظمة التحرير الفلسطينية وحركة فتح بشكل خاص، وساعدت في نقل السلاح لهم في سيارة زوجها الحكومية. وفي مطلع السبعينيات رفضت ومعها آخرون من مؤيدي تيار القومية العربية في لبنان أن يكون هناك أي فرق بين القضيتين الفلسطينية واللبنانية. ولكن بعد أقل من عقد ثبت لديها أن المصالح الفلسطينية تختلف عن مصالح معظم اللبنانيين. وفي أوائل ١٩٨٢ نشرت جسر الحجر، التي تخلت فيها عن كثير من المثاليات التي حل محلها توق إلى لبنان نقي خال من أي أجنبي بمن في ذلك الفلسطينيون.

روايتها الأخرى عن الحرب، قلعة الأسطه، ١٩٧٩، اعتبرت أنها استمراراً منطقياً لروايتها خط الأفعى، وتمهيداً لرواية جسر الحجر. وبعد أن كرست نفسها للقضية الفلسطينية على مدى سنوات، كانت تتوقع بعض المكافأة، ولكنها فوجئت بالفلسطينيين المقيمين في منطقتها يستخدمون منزلها حائط صدّ ضد مهاجميهم.

وخلال سنوات الحرب كتبت "بطاقات" وهي مقاطع شعرية قصيرة في صحيفة فلسطين المحتلة الأسبوعية. وبعكس كلير جبيلي (أنظر أدناه) رفضت جمع هذه المقالات في مجلد واحد مؤكدة أن الكتاب يجب أن يوضع أصلاً باعتباره كتاباً، ولا يمكن أن يخرج بهذه البساطة: "أنا روائية، وبالنسبة لي، الكتابة مسألة إيمان." وهي تؤكد أن الحرب خلقت حاجة ماسة إلى الحب: حاجة أفضل ما يفى بها هي الكتابة. وعلى الرغم من اضطرارها لمغادرة لبنان في مناسبات عدة لأسباب صحية، فقد أصرت على حاجة اللبنانيين إلى البقاء، وحاجة الكتاب إلى الكتابة. وهي ما زالت تعيش في بيروت.<sup>(١٧)</sup>

ديزى الأمير، ولدت في البصرة، العراق، عام ١٩٣٥، وتلقت تعليمها هناك. وبعد حصولها على درجة البكالوريوس من "دار المعلمين العالية" في بغداد عملت في التدريس لفترة قصيرة. وفي عام ١٩٦٣ سافرت إلى كيمبردج في بريطانيا على أمل أن تكتب رسالة دكتوراه حول الأدب العربي تحت إشراف المستشرق أ. ج. أربري. غير أن والدها رفض الإنفاق على دراستها، فكان عليها أن تغادر لندن عائدة إلى العراق، وفي طريق العودة توقفت في بيروت حيث استقرت.<sup>(١٨)</sup>

عملت ديزى سكرتيرة في السفارة العراقية، وفي غضون ثلاث سنوات عينت ملحقة صحفية، وهي مهنة أنشئت لها، وحفظت لأجلها. وحين اندلعت الحرب قررت البقاء في لبنان حيث عملت مديرة للمركز الثقافي العراقي. وقد عانت ديزى الأمير صعوبات كبيرة وفقدت عدداً من أصدقائها المقربين، عراقيين ولبنانيين، غير أنها لم تترك البلد ولو مرة واحدة. وقد كتبت مجموعتين قصصيتين حول الحرب هما: في دوامة الحب والكراهية، ١٩٧٩، وعود للبيع، ١٩٨١.

كلير جبيلي، يونانية، مولودة بالإسكندرية عام ١٩٣٠، جاءت إلى لبنان في عام ١٩٥٥، وسرعان ما وقعت في حب هذا البلد الذي كان يوماً بلداً جميلاً. ولأنها لم تكن تعرف معنى العيش في بلد تعتبره وطناً فإنها لم تشعر يوماً بالحنين الذي يشعر به المهاجر. وفي لبنان وخاصة خلال السنوات السبع الأولى من الحرب الأهلية اكتشفت لديها إحساساً بالهوية والانتماء على مستوى الإنسانية. وبعكس تجربة حنان الشيخ فإن الحرب لم تغربها، بل أتاحت لها أن تشعر بالتوحد

مع الأرض والتقدير لشعب كانت تميل قبلاً إلى وصمه بالسطحية. غير أن سبعة أعوام من القتال ورفض الاستسلام علمتها أن لدى اللبنانيين قدرة على تحدى الفناء، قدرة على البقاء.<sup>(١٩)</sup>

ومثل عادة السمان وحنان الشيخ كانت كلير جبيلي صحفية. وفي ١٩٦٥ عينت محررة الأزياء والأدوية والعلوم في صحيفة لوريان لو جور اليومية الناطقة بالفرنسية، ولكنها بعكس معظم طرفيات بيروت كانت لديها مهنة غير أدبية: مسئولة التخطيط في برنامج الأمم المتحدة للتنمية. وحين اندلعت الحرب عرض على كلير جبيلي عمل تابع للأمم المتحدة في سويسرا، ولكنها اختارت البقاء؛ لأن الحرب كانت قد خلقت لديها وعياً جديداً. أصبح لبنان طفلاً عليلاً لا يمكن تركه لاحتدامات مرضه: وهو مرض جعله يصبح أكثر مدعاة للحب؛ لأنه كان يصرخ بما يحتاجه. وخلال الشهور الكثيرة التي دارت خلالها أكثر المعارك مرارة كانت تنتقل من منزلها في بيروت الشرقية إلى مكتبها في بيروت الغربية قرب مخيم صبرا للاجئين الفلسطينيين. وبحلول عام ١٩٧٨ كان الموقف قد تدهور فانتقلت إلى فندق في بيروت الغربية حتى تتمكن من الوصول إلى عملها. أين يمكن لأولادها أن ينشأوا على حب بيروت ولبنان إلا في لبنان؟ كان ينبغي أن يتعلموا أن الجميع مسئولون عما يحدث، كان ينبغي أن يتعلموا أنه في لبنان "إذا أرهفت السمع فقد نسمع إيقاع العالم".

وفي ١٩٨٢ نشرت جبيلي في باريس كتاباً بعنوان *ظهور رمزي* Acte de Présence، ضم مجموعة من بطاقتها. وكانت قد نشرت هذه البطاقات في صحيفة لوريان لو جور في صورة منتظمة كل يوم خميس منذ عام ١٩٧٧. وقد روادها الأمل بأن تعبر من خلال جمعها عما أصبحت الحرب تقدمه لها من دلالات: هذه البطاقات، كما يشير العنوان، تتطلب حضوراً وبديلاً للدمار لا توفره سوى الكتابة.<sup>(٢٠)</sup>

إثيل عدنان (ولدت ١٩٢٥)، كانت الطفلة الوحيدة لأم يونانية من سميرنا وأب سوري كان متقدماً في السن، حتى إنه قاتل كضابط في معركة الدردنيل. ذهبت إثيل إلى الولايات المتحدة في الخمسينيات لاستكمال دراستها للفلسفة التي كانت قد بدأتها في السوربون، في جامعة بيركلي في كاليفورنيا وجامعة هارفارد.

وهي تكتب بالإنجليزية والفرنسية فقط؛ لأنها خلال طفولتها في لبنان كانت تعاقب إذا ما تحدثت بالعربية. وقد ولد لديها هذا القيد اللغوي إحباطاً كانت تعالجه بالكتابة "بقصد أن يترجم إلى العربية". ومثل إملى نصر الله، عملت في مجال التعليم في المدرسة الأهلية في بيروت. وقد جعلها العمان اللذان قضتهما هناك بين ١٩٥٧ و ١٩٥٩ "تشعر بأنها عربية". واليوم فإنها تحافظ على اهتمام حيوي بالعربية، غير أنها توصلت إلى حقيقة أنها حين تكون في فرنسا فإنها تكتب بالفرنسية وحين تكون في أمريكا تكتب بالإنجليزية. وعلى أية حال فإن الرسم يقدم تعبيراً نقياً عن أصولها وعن إخلاصها المستمر. وما قالته خلال حرب الاستقلال الجزائرية يبقى صحيحاً إلى اليوم: "إنني أرسم بالعربية وأوقع اسمي بالعربية؛ لأنني لا أتحمل أن أستخدم لغة المستعمر".<sup>(٣١)</sup>

وعلى الرغم من أن الرسم كان مهماً فإن الكتابة هي التي دمجت في مجتمع كانت تشعر قبلاً أنها غريبة عنه. لقد حددت الكتابة "هويتها المكتملة الأولى"؛<sup>(٣٢)</sup> ففي عام ١٩٤٧ كتبت قصيدتها الأولى كتاب البحر Book of the Sea، وفي عام ١٩٧٠ كتبت بيروت الجحيم إكسبرس، وهي قصيدة طويلة تحدد بنشوب الحرب الأهلية. نشرت هذه القصيدة لأول مرة في الصفحة الثقافية من صحيفة لوريان لو جور عام ١٩٧١. كما أنها حدثت بالحرب في مجموعتها الشعرية بالفرنسية القيامة العربية L'Apocalypse Arabe، والتي كانت قد بدأت كتابتها عام ١٩٧٥، وانتهت منها في أغسطس عام ١٩٧٦، بعد سقوط مخيم تل الزعتر الفلسطيني. وكان عملها التالي هو رواية بالفرنسية عنوانها ست ماري روز (١٩٧٨)، وهي تقوم على قصة حقيقية عن امرأة سورية لبنانية تدعى ماري روز بولس، وهي مواطنة لبنانية تزوجت من لبناني وعملت معلمة في مدرسة للأطفال المعوقين ذهنياً وقتلت في عام ١٩٧٧، باعتبارها مواطنة لبنانية، بسبب تأييدها للقضية الفلسطينية. كما كتبت إتييل عدنان نصوصاً أيضاً لفيلمين وثائقيين عن الحرب، وشروحاً على غلاف تسجيل لآخر مجموعة من مقتطفات ناديا التويني، والتي حملت عنوان سجلات عاطفية عن حرب لبنان Sentimentales d'une Guerre au Liban (١٩٨٢).

لم تفقد إتييل الأمل أو الإيمان بلبنان إلا بعد عامين من الغزو الإسرائيلي، نتيجة لاستمرار الفوضى، ولأن الاستغلال العالمي أصبح أكثر سفوراً، فقد قررت

أخيراً وبعد ثلاثين عاماً من الحياة خارج لبنان الحصول على الجنسية الأمريكية.

هؤلاء الكاتبات السبع يمثلن مواقف مختلفة من حرب مشتركة، وتجارب مختلفة في هذه الحرب؛ فكل منهن شعرت بالحاجة إلى إبداع عمل قد يوضح أو يفسد لا معقولة "الوضع" اللبناني، كما أصبح يطلق على الحرب كنوع من التعبير المخفف.

سوف نستمع إلى أصوات نسائية عديدة أخرى في هذا الكتاب، وقليل من هؤلاء الكاتبات تم الاعتراف بهن كجزء من دائرة الأدب العربي المعاصر. ويعتبرهن بعض النقاد مجرد مؤلفات تافهات لا تروى الواحدة منهن إلا تاريخ حياتها، وأحياناً تعيد روايته. وحين تدرس أعمالهن في كتب النقد الأدبي فإن معظمهن يعاملن باعتبارهن شيئاً غريباً على أطراف الاتجاه السائد في الأدب.<sup>(٢٣)</sup> ويعتبر مضمون نصوصهن غير ذي صلة بالمشروع الإنساني للأدب؛ فهن لا يصلن إلى معايير التميز التي بموجبها تستحق بعض الموضوعات أن تكون بارزة، وفيما عداها يعتبر مؤلفوها غير حرفيين، وبالتالي لا يستحقون الذكر.

ولكن، لو كان حيز الموضوعات الجديدة والكتّاب الجدد والأساليب الجديدة ضئيلاً، فما الذي يمكن فعله في شأن ظهور ما هو غير مسبوق؟ لأنه مختلف... فقد يستثنى باعتباره أدنى، أو ربما يحاول البعض قولبتة في شكل يمكن الاعتراف به،<sup>(٢٤)</sup> أو ربما يُعرف باعتباره خلقاً لحيز استطرادي جديد يتجاوز المركز، الذي أصبح "مركزاً ميتاً تماماً". وفي الحالة الأخيرة تبقى القيمة الجمالية هي العامل المقرر للأهلية، ولكن معايير تحديد مثل هذا النوع من أنظمة القيمة يجب أن تظل قابلة للمراجعة.<sup>(٢٥)</sup>

إن فكرة المراجعة هذه هي التي قادت بحثي إلى أصوات جديدة تمثل الأثر المحفز الغامض الذي تركته الحرب اللبنانية. وتعتبر هذه الأصوات بأشكال لا تحصى عن موضوعات متماثلة - من بيروت ولكن خارج المركز المتوقع، الميت الآن. إنها أصوات طرفيات بيروت، ويمكن فهم حقيقة إنجازهن على خير وجه من خلال مقارنة إنتاجهن بكتابات الذكور. الرجال يكتبون عن الحرب باعتبارها ظاهرة عشوائية محلية زائلة. غير أن الحرب كانت الحقيقة الثابتة التي لم تتغير إلا

من حيث شدتها. وكانت تجربة اشترك فيها الرجال والنساء على قدم المساواة، وما إن امتدت الحرب ووجدت نساء بيروت من الطبقة الوسطى والعليا أنفسهن أشد وحدة، حتى بدأن في الكتابة حول تجاربهن الخاصة باعتبارهن نساء، وبدأن يتعرفن من خلال الكتابة على ما كنَّ فيه من اضطهاد وتهميش في السابق. ومع تبلور وعى سلبي بـ "الآخرية" *otherness*، بدأ طرح ذاتية "المركز" للمساءلة. ومع تعاضلها أصبحت هذه المساءلة الخطوة الأولى نحو تفكير خطاب سائد. وأدركت طرفيات بيروت أن الخطاب، الذي يغلف الطاقة، يمكن أن يصبح أيضاً موضع التهديد الأكبر لها.<sup>(٢٦)</sup>

استخدمت هذه النساء خطاباً يقوِّض ويفضح الادعاءات، حتى إن تجاربهن لم تكن تُستوعب مع تجارب الرجال وحسب، بل وصلت في بعض الحالات إلى أن تحل محلها. وبرغم أن لغتهن نشأت في عزلة عن بعضهن البعض، فإنها اتسعت بفضل وعيهن. ولم تعد أعمالهن انعكاسات سلبية، بل أصبحت تخرج في عنف ظاهر، مع إدراكهن، كما عبرت أدريان ريش، أنه:

طالما بقيت لغتنا غير كافية فإن رؤيتنا ستبقى بلا شكل،  
وستبقى أفكارنا ومشاعرنا تدور في الدوائر القديمة  
نفسها، وقد تكون العملية التي نقوم بها ثورية، ولكنها  
ليست تحويلية.<sup>(٢٧)</sup>

مع نهاية السبعينيات كانت طرفيات بيروت يستخدم اللغة لخلق حقيقة جديدة؛ فقد كانت كتابتهن قد بدأت تكتسب قدرة تحويلية، بل وإرشادية، فمع إفساح الرقابة الذاتية المجال للتعبيرات الجريئة لإثبات الذات، بدأت قبضة النقد الذكوري القمعي في الاهتزاز. ولم يحدث أن بدأت المرأة في تأكيد هويتها الأنثوية علناً، إلا مع انهيار البنية الأبوية المستقلة للهوية اللبنانية. وكان هذا أيضاً هو تعبير المرأة في حروب أخرى. كتبت ساندرا جلبرت قائلة:

لأن الثقافة الأبوية تدمر ذاتها، فإن من يخضعون لها لا  
يمكنهم تجنب الشعور بأن التضحيات التي ينطوي عليها  
"صوت السماوات" قد تحوى، رغم كل شيء، على  
الأمل بسماء جديدة وأرض جديدة.<sup>(٢٨)</sup>

ومع استمرار العنف، وخوض الرجال معارك لا معنى لها، أو هربهم، أدركت النساء أن المجتمع الذي كن ينتمين إليه يتهاوى، وكشفت الخيوط المتفككة عن الحاجة إلى مسئولية جماعية وكذلك إلى مسئولية عن الذات. وكان على الفرد أن يدرك كيف يمكنه البقاء. لقد تزامن الوقت المناسب لتأكيد الهوية الأنثوية مع تفتت هوية البلاد.

وعلى أية حال، فقد مثل الغزو الإسرائيلي تحدياً لهذا التأكيد للذات، وبدا القصف الإسرائيلي المتصل في صيف عام ١٩٨٢ إشارة إلى نهاية حربهم الداخلية وصراعهم المدني. وعلى الرغم من استمرار القتال، فإن فصلاً رئيسياً من قصة الحرب اللبنانية قد انتهى، والكتاب الذين كانوا قد تجنبوا التعبير الأدبي عن الحرب؛ لأن الأحداث كانت قريبة جداً وحادة جداً، أصبح في إمكانهم الآن البدء في كتابة الرواية وخلق تاريخ. فحين تنتهي الحروب يتصارع الخصوم على القصة التي ستعتمدها الأجيال. وفي هذه النقطة الحاسمة من "صناعة التاريخ" يصبح "تشكيل المنهج عملية قاسية بصورة خاصة"،<sup>(٢٩)</sup> ويبدأ النقاد في صنع شكسيات من الأنصار السياسيين، بينما يقيمون المواهب غير الأصولية، أو المواهب غير المرغوب فيها.

خلال الحروب، تستثمر الحقيقة المكان الذي سرعان ما سوف تحتله الأيديولوجيا. إن ديناميات هذه الحقيقة، أكثر من الترتيب وإعادة الترتيب الأيديولوجي اللاحق، هي التي تشكل موضوع هذا الكتاب. وليس من الواضح أية مكانة، إن كانت هناك مثل هذه المكانة، ستحتلها طرفيات بيروت في المنجز الأدبي الرئيسي في لبنان، الذي نجا - إذا كان حقاً قد نجا - من الغزو الإسرائيلي. إن الأصوات التي كانت مقموعة قبل الحرب، وربما تقمع ثانية في أعقابها، تجتمع هنا معاً لإيضاح، وتضخيم، وإثراء تقليد مزدهر.<sup>(٣٠)</sup>

## الهوامش

(١) ليس من الصحيح دائماً أن الصراع العنيف بين الرجال والأفكار لابد أن يكون شرطاً أساسياً للخلق الفني، لكن يبدو أن هذا هو الحال في لبنان ما بعد الحرب الأهلية... وسواء كان ذلك رغم وحشية الحياة اليومية أو بسببها، فيبدو أن الفنانين اللبنانيين يستمدون طاقة عصبية وإلهاماً من الجنون الذي يعصف حولهم.

Thomas L. Friedman, "Amid Lebanon's Postwar Turmoil, Cultural Creativity Thrives", New York Times, 5.13.82.

Joan W. Scott, "Women and War: A Focus for Rewriting History", Women's Studies Quarterly, XII (2), 1984, p. 6.

Sandra Gilbert, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in Signs: Journal of Women in Culture and Society, Spring 1983, vol. 8, no. 3, pp. 438, 440-1, 429, 432, 435.

(٤) انظر ميريام كوك: "Theater of the Absurd . . . Theater of Dreams", Journal of Arabic Literature, vol. 13, 1982, pp. 124-41.

Carol Christ, Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest, (٥) Boston: Beacon Press, 1980, p. 1.

في أواخر أعوام ١٩٧٠، كتبت زيزفون سلسلة من الرسائل إلى مجلة الحوادث، تعتذر فيها عن عربيتها الركيكة، لكنها تصر على أن تجعل صوتها مسموعاً بالعربية وليس بالإنجليزية أو الفرنسية (ص ١٩). وتدفع قائلة لسنا بحاجة إلى صورة فوتوغرافية. كل ما نحتاج إليه هو أن نسمع صوتنا... أن تفكروا فيه... وأن تمنحونا سعة نتنفس فيها.

Zizifun . . . Letters From A Woman To Her Lord. Lebanon. And To Her Lebanese Lady, Beirut, 1977-8, p. 18; cf. also pp. 37, 102, 152.

قارن، نجوى قعلجي، رقيق القرن العشرين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٥.

Yolla Polity Sharara, "Women and Politics in Lebanon", Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of the Middle East, 1978, vol. 6, pp. 6-15. Cf., Frederick J. Harris, Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II, New York: Oxford U.P., 1983, p. 39.

Cf., Annette Kolodony, 'Turning the Lens on "The Panther Captivity: A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago: Chicago U.P., 1983, p. 159.

(٧) أثناء السنوات الأولى من الحرب، شكلت مجموعة من المثقفين المارونيين تحت قيادة الشاعر سعيد عقل مدرسة أدبية سياسية سُميت "حُرّاس الأرز". وقد ادعوا (مثلما فعل الشعراء للفرانكفونيون في سنوات ١٩٢٠، الذين ساهموا في إصدار Revue Phénicienne، انظر Saher Khalaf, Littérature Libanaise de Langue Française, Ottawa: eds. Naaman, 1974, pp. 14-16)، ادعوا أن المارونيين وحدهم لهم الحق في أن يسموا أنفسهم لبنانيين، لأنهم سلائل الفينيقيين. وابتكرت الجماعة أبجدية جديدة مبنية على الأبجدية اللاتينية نقلوا إليها اللهجة اللبنانية العربية، وأسماها باللغة اللبنانية. ومن مؤسسي هذه الجماعة ميّ مر May Merr، وقد نشرت في ١٩٧٨ كتابًا بعنوان Bxebbaq (بحبك). لقاءات مع ميّ مر وسعيد عقل، بيروت، ٢٠، ٢٧ يونيو ١٩٨٠.

(٨) في مثل هذه الحالات، فإن توثيق الأدلة المأخوذة من الأعمال الأخرى يقدم في هوامش أسفل الصفحة. وسوف يُشار إلى أنه ليس ثمة ذكر للحالة الزوجية أو الديانة. عندما تناولت هذا الأدب لأول مرة ظننت أن الديانة كانت عاملاً مهماً، وقد التقطت كيلباتريك هذا الاهتمام واعتبرته إيجابياً ( Kilpatrick, "Women and Literature in the Arab East" in Mineke Schlipper (ed.), Unheard Words, Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America, London and New York: Allison and Busby. 1985, p. 85). ومع ذلك فإن التحليل الأعمق كشف أن الهوية الدينية تأثيرها ضعيف، أو غير موجود، على أدب النساء في هذه الحرب.

(٩) غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٧.

(١٠) عندما يحاول المحاورون أن يخرجوا السمان للإجابة على ما يختص بالتفاصيل الشخصية، فإنها تتلمص من قبضتهم بمزحة أو تعليق ساخر، على سبيل المثال: متى ما تحدثت نجمة من نجومات السينما عن زوجها إلى الصحافة فإنها سرعان ما تنتهي بالطلاق (النهار، ٢٢ يونيو ١٩٨٠).

(١١) لقاء مع غادة السمان، بيروت، ٣ أغسطس ١٩٨٠.

(١٢) لقاءات مع حنان الشيخ، لندن ٩-١٨ يوليو ١٩٨٤.

(١٣) ظلت تكتب لمجلة الصياد منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠. كما ساهمت في برنامج إبيوك شيبوب الإذاعي عن المرأة صوت المرأة. وكانت من أولى السيدات اللبنانيات التي وصلن في تعليمهن إلى الجامعة. وتقاعدت من العمل في الصحافة ١٩٧٠ للتفرغ للكتابة القصصية. لقاء مع إملي نصر الله، ٢٥ يونيو ١٩٨٠ (في بيروت) و ٣ أكتوبر ١٩٨٥ (في هنتينجتون، وست فرجينيا).

(١٤) نصر الله، طيور أيلول، ص ٢٤٠. قارن، الإقلاع عكس الزمن، ص ١٤٥.

(١٥) لقاء مع نصر الله، في هنتينجتون، ٣ أكتوبر ١٩٨٥، وبيروت ١٠ مايو ١٩٨٢.

(١٦) لقاء مع ليلي عسيران، بيروت ٢٩ مايو ١٩٨٢.

- (١٧) لقاء مع ليلي عسيران، ٢٧ مايو ١٩٨٢.
- (١٨) لقاء مع نيزى الأمير، بيروت، ١٧ أبريل ١٩٨٢.
- (١٩) في ١٩٧٧، أخذت أحد المسؤولين بالأمم المتحدة في جولة حول المناطق التي ضربت بالقنابل في بيروت. وكانت أول زيارة لها منذ عام ١٩٧٥. كان الخراب شاملاً. ولكن هناك، وسط الحطام، كان يقف رجل عجوز يبيع برتقالاً وعطراً على صوت راديو مرتفع. (لقاء، بيروت ٣٠ أبريل ١٩٨٢).
- (٢٠) لقاء مع كلير جبيلي، ٤ يونيو ١٩٨٢ (أول أيام الضربة الجوية التي سبقت الغزو الإسرائيلي).
- (٢١) لقاء مع إيتل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢٠ نوفمبر ١٩٨٤. وقد أقامت معارض فنية في الولايات المتحدة وفرنسا والمغرب وتونس ولبنان. انظر أيضاً لقاءها مع هيلاري كيلباتريك: Hilary Kilpatrick, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, *Unheard Words*, pp. 114-20.
- (٢٢) وهي تذكر ليلي بعلبكي ككاتبة أخرى شكلت هويتها من خلال الكتابة. وعندما التقت إيتل بوالد ليلي قدم نفسه بصفته "أبو ليلي بعلبكي". (لقاء، سان فرانسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤).
- (٢٣) على سبيل المثال، اختار عفيف فرج غادة السمان، وحنان الشيخ، وإملى نصر الله وديزي الأمير، ويلي عسيران باعتبارهن أشهر الكاتبات اللاتي كتبن عن الحرب (انظر فرج *Freedom in Women's Literature*, Beirut, 1980؛ انظر أيضاً مقاله في الملف، ١٧ يناير ١٩٨٣). ويتكرر خلف كلير جبيلي وإيتل عدنان في ١٩٧٤ باعتبارهما تمثلان الجيل الجديد من شاعرات اللغات الفرنسية اللامعات في لبنان (*Literature Libanaise de Langue Française*, p. 146)، ومثل معظم الكاتبات العربيات، فنادراً ما تصدر لطرفيات بيروت كتب تجمع بين عدد من الكاتبات. وقد اعتبر إلياس خوري أن كاتبات النساء حول الحرب "ليست أدباء" لأن اللاتي كتبنها هن "سيدات صالونات" لقاء، في جامعة ديوك، ٢٦ سبتمبر ١٩٨٦. وقد أشار تيري إيجلتون إلى قيمة إصدار الأحكام كـ "افتراضات تمارس بها بعض الجماعات الاجتماعية، وتفرض، سلطتها على الآخرين".
- Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, 1983, p. 16.
- (٢٤) "ولكن تذكرى، لا يستطيع الإنسان أن يجعل عمل الأقلية يندمج في المنتج الكلي بالتظاهر بأنه يتناول نفس الأشياء تقريباً أو يستخدم نفس تقنيات العمل الرئيسي. فمن المحتمل أنه ليس كذلك. وسوف يبدو الأمر وكأننا لم نمر أبداً بأية تجارب على وجه الأرض."
- Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Austin: University of Texas Press, 1983, p. 130

(٢٥) Russ, How to Suppress, p. 132 "إن ما يدخل في الموضوع هنا هو أكثر شبيهاً بمأسي النقد النسوي، لأن بطولات الأدب النسوي وأبطاله هم الذين يتمزقون بين إعادة تعريف نوعية مكتشفاتهم، وإعادة تحديد جذرية لمستوى الأدب ذاته".

Lillian Robinson, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism, Women, Literature and Theory*, Toronto and New York: Pantheon, 1985, p. 111.

(٢٦) يهاجم ميشيل فوكو فكرة وجود خطاب مهيمن، ويعرف قوة الخطاب بأنها "عدد كبير من العناصر الاستراتيجية التي تتفاعل باستراتيجيات مختلفة... والخطاب محول للطاقة كما أنه مصدر لها، فهو يقويها، ولكنه أيضاً يضعفها ويكشفها، ويحولها إلى شيء هش، ويجعل من الممكن خذلانها".

Foucault, *The History of Sexuality : An Introduction*, (tr. Robert Horley), New York: Vintage Books, 1980, pp. 92-101.

(٢٧) Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence*, (1979), quoted in Wendy Mulford, "Notes on Writing" in Michelene Wandor, *On Gender and Writing*, London and Boston: Pandora Press, 1983, p. 38.

(٢٨) Gilbert, "Soldier's Heart". p. 446.

(٢٩) Showalter, "introduction. The Feminist Critical Revolution" in Showalter, *The New Feminist Criticism*, p. 11.

(٣٠) والبديل الكتيب تحدده بقوة إيلين شوالتر: "إذ فقدنا القدرة على رؤية الروائيين الصغار، الذين كانوا هم حلقة السلسلة التي تربط جيلاً بالجيل التالي، فإننا لم يكن لدينا فهم واضح للتواصل في كتابة النساء، ولا أي معلومات يعتمد عليها حول العلاقة بين حياة الكتاب أو الكاتبات، وبين التغيرات في الأوضاع القانونية والاقتصادية والاجتماعية للنساء".

Showalter, *A literature of Their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing*, Princeton: Princeton U.P., 1977, p. 7. See also, Jane P. Tompkins, *Sensational Designs*, Oxford and New York: Oxford U.P., 1985, p. xv.

## **الجزء الأول**

### **تجربة مختلفة**



## الفصل الأول

### رقصة الرعب

عملية الإعدام، سواء أعجبك ذلك أم لا، هي دائماً نوع من الاحتفال. إنها رقصة الإشارات واستقرارها في الموت. إنها الفرار السريع للصمت دون مغفرة. إنها انفجار الظلام المطلق بيننا. فما الذي يمكن للمرء أن يفعله في هذا العيد الأسود غير الرقص؟ ينهض الصم - البكم، ويتأثير إيقاع القنابل المتساقطة الذي تستقبله أجسادهم من الأرض الراجفة، يبدأون في الرقص. (إيتيل عدنان. ست ماري روز *Sitt Marie Rose*، ص ١٠٤-١٠٥)

في الثالث عشر من أبريل عام ١٩٧٥ اندلعت الحرب الأهلية في لبنان، واستمر القتال بين عشرات الجماعات لسبع سنوات. وفي السادس من يونيو ١٩٨٢ غزت القوات الإسرائيلية لبنان، وعلى الرغم من أن حالة التوتر لم تتوقف، فقد تغيرت طبيعة الحرب، وتغير الممثلون، وتشكلت منظمات جديدة أكثر تطرفاً، وأصبح المأزق اللبناني قضية تهم العالم بأسره.

وحتى ١٩٨٢، سمحت بيروت لمواطنيها بخداع أنفسهم ولكن مع الغزو لم يعد مسموحاً لتurf التلغيز والادعاء أن يستمر. فالحرب التي وصفت بأنها لبنانية وأهلية قد اعترف أخيراً بأنها لم تكن لا هذه ولا تلك، وإنما كانت حرباً قذرة قاتل فيها جيران لبنان جميعاً على الساحة اللبنانية، وخاصة بيروت.

## بيروت

طوال سنوات الخمسينيات والستينيات وبدايات السبعينيات من القرن الماضي كانت بيروت أرضاً يلعب عليها جيرانها؛ وفي ١٩٧٥ أصبحت بيروت ساحة معاركهم، وقد يبدو مثل هذا التحول غير مفهوم في أي مكان آخر، ولكن التناقض في بيروت جزء من الحياة، وجزء من قوة المدينة، وجزء من ضعفها.

لقد اجتمع الترف والمغامرة<sup>(١)</sup> والتعليم والثقافة والعدل<sup>(٢)</sup> لتوكيد مرونة المدينة الأسطورية تجاه سلسلة من الكوارث الطبيعية وتلك التي صنعها الإنسان<sup>(٣)</sup>. فخلال القرن التاسع عشر نمت بيروت سكانياً وكذلك استراتيجياً لتصبح المركز التجاري والمصرفي والسياسي والثقافي الرئيسي في العالم العربي بأكمله<sup>(٤)</sup>. واليوم فإن بيروت هي المرحلة المستلبة لمعارك الآخرين<sup>(٥)</sup>. كتبت إيتيل عدنان، في ست ماري روز، قائلة:

كل مشاجرات العالم العربي لها من يمثلونها هنا... التعساء والمسحوقون يتم إرهابهم (ص ١٢)... ليس لدينا أصدقاء بل قوادون. ليس لنا حلفاء، وإنما ائتلاف من المرائين أصحاب المصالح الذين يعطوننا المال والسلاح لا شيء إلا لتأمين استقرارهم الداخلي (ص ١٧٣).

سواء كانت بيروت تزدهر أو تعاني، فقد كانت بالنسبة لأهلها على الدوام أكثر من مجرد مدينة، كانت وجوداً حياً أثار عواطف متضاربة، وظهر ذلك في أقوى صورة بعد ١٩٧٥، حين تحولت جوهرة المتوسط إلى "مركز لجميع أنواع الدعارة". كانت الإلهة/العاهرة التي توقف على بقائها بقاء الكثيرين. لقد اعتاد الكتاب على استخدام هذه الصورة الموحية لبيروت، باعتبارها ملكة حيناً، وحيناً باعتبارها عاهرة، وأحياناً باعتبارها من الزهاد. والفقرة التالية التي جاءت في مجموعة مقابلات غادة السمان، والتي نشرتها تحت عنوان *القبيلة تستجوب القتيلة*، مثال حي على ذلك:

بيروت: غانية متتكرة في زي راهبة. تافهة، لا لأنها غانية، ولكن لأنها غير مقتتعة بما تفعله.. إنها باختصار تغطي وجهها بالثوب الذي تكشفه عن ساقها<sup>(٦)</sup>.

ومنذ الحرب أضيفت مفارقة المجرم/الضحية إلى صورة بيروت المركبة،  
خاصة من جانب الشعراء مثل مي ربحاني في قصيدتها غير المنشورة "الموت  
وحده يستمر"، وأرجوان في "انهضى يا بيروت"، و"بيروت كنت الطريق إلى  
السماء"، وحنان يموت في "حبيبتي بيروت". والفقرة التالية من قصيدة كتبها الشاعر  
السوري/اللبناني نزار قباني، توضح هذا التناقض:

يا ست الدنيا يا بيروت...

من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟

من صادر خاتمك السحري،

وقص صفائك الذهبية؟

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟

من شطب وجهك بالسكين،

وألقى ماء النار على شفتيك الرائعتين؟

من سمم ماء البحر، ورش الحقد على الشيطان الوردية؟

ها نحن أتينا.. معذرين.. ومعترفين

أنا أطلقنا النار عليك بروح قبلية..

فقتلنا امرأة.. كانت تدعى (الحرية)...

من أين أتتك القسوة يا بيروت،

وكنت برقة حورية؟

لا أفهم كيف انقلب العصفور الدوري..

لقطة ليل وحشية..

لا أفهم أبداً يا بيروت

لا أفهم كيف نسيتم الله..

وعُدت لعصر الوثنية..

قومي من نومك ..  
يا سلطانة ، يا نؤارة ، يا قنديلاً مشتعلاً في القلب  
قومي كي يبقى العالم يا بيروت ..  
ونبقى نحن ..  
ويبقى الحب ...

في البداية تبدو بيروت ضحية، والشاعر يريد أن يعرف من الذي ارتكب الجريمة. وعلى أية حال، فهو سرعان ما ينتحل المسؤولية عن انتهاك المدينة وكذلك عن مقتل امرأة تدعى "حرية". ولكن ما أن يعترف الشاعر حتى يتراجع فوراً عن اعتذاره. الواقع أنه ليس مسئولاً هو أو غيره؛ فبيروت نفسها ارتكبت العنف، أصبحت بيروت كبش فداء. إن اتهام بيروت بالخيانة أسهل من مواجهة المسؤولية الشخصية، فبعد أن فتحت ذراعيها على اتساعها للغرب، ما الذي تتوقعه بيروت سوى اغتصاب وحشي تعقبه آلام داخلية؟ إن هذا التصلب من اللوم، وهذا التظاهر بالبراءة في مواجهة الإثم الواضح، كان موقفاً اتخذته الكثيرون خلال المرحلة الأولى من الحرب. وطالما بقي إصبع الاتهام غير موجه بشكل مباشر، يمكن إنكار استحقاق اللوم. وأخيراً فإن الاعتذارات والهجمات تعطى الفرصة للابتهالات والتوسلات؛ حيث تعود بيروت الضحية إلى مكانتها، إلهة للوحي والإلهام. إن لبيروت من القوة ما يجعلها تنهض ثانية، يجب أن تنهض ثانية لعل العالم ينجو.

لقد قبض قباني هنا على ذات الصفة التي تميز الموقف المتناقض السائد من بيروت، ففي مثل هذه الفترات الفاصلة التي تتغير فيها المواقف، يبرز الناس الذين لا ينفصل وجودهم عن وجود المدينة؛ حيث تغطي لحاظهم عرى بيروت، وهي في المقابل تعانقهم<sup>(٧)</sup>. ويتحول موقفهم المائع من المدينة مؤشراً خاصاً بوعيمهم: فهم في لحظة أبرياء، وفي اللحظة التالية مذنبون؛ ثم أحرار فمقيدون، ثم فخورون فأذلاء. في رواية ست ماري روز تسهب إتييل عدنان في تصوير هذه المفارقة:

[لقد جمعت بيروت] سلوكيات وعادات، العيوب  
والانتقام، الإثم وعهر العالم أجمع، في داخلها. واليوم

تقيأت ذلك كله وملاً هذا القيء كل أرجائها... هذه  
المدينة أشبه بمخلوق يعاني معاناة عظمى.. فهي  
مجنونة جداً، ومشحونة جداً، لكنها الآن منكسرة، تالفة  
ومقتصبة، مثل أولئك الفتيات اللاتي اغتصبن ٣٠  
أو ٤٠ من رجال الميليشيات، وهن الآن نزيلات  
مصحات عقلية لأن عائلاتهم، أبناء بيئة البحر المتوسط  
لأقصى مدى، يفضلون مداراة الأمر على علاجه..  
(ص ٢٠-٢١)

لقد فتحت بيروت نفسها لشُرور العالم ولم تتوقف حتى أتخمت به وأصبحت  
ضحية. ولكن لأنها امرأة، ولأن التضحية بها واغتصابها جلب العار للعائلة، فلئها  
لم تُشف بل اختبأت، قُمع جرحها فكان من المحتم أن يعود<sup>(٨)</sup>.

كانت بيروت مشوهة ومغوية ومقرفة وفلتنة. وفي رواية غالب حمزة  
أبو الفرج ولحترقت بيروت (١٩٨٣) تصوّر بيروت عانساً عذراء عمرها ألف عام،  
راقصة في كباريه، ومياسية، وأماً تبكى غاضبة، إنها زعيمة علمانية، ولكنها أيضاً  
وسيلة مقدسة<sup>(٩)</sup>.

وقليل من الأعمال المكتوبة حول هذه الحرب لا تخاطب فكرة الربة الملهمة  
في لحظة ما، فمثل قباني، تجد معظم الأعمال السلوى في الموارد الخفية التي  
تحتضنها المدينة.

## تاريخ من الحرية والملجأ

الترف والمغامرة، الثقافة والوثنية والمرونة والحب والكرامية: كل من هذه  
الأسماء استحضر في محاولة لتلخيص جوهر شخصية بيروت. ولكن الخصائص  
الأكثر إلحاحاً المرتبطة ببيروت، وكذلك بالمنطقة المحيطة بها، جبل لبنان، كانت  
على الدوام هي الحرية والملجأ.<sup>(١٠)</sup>

كانت الشعوب المضطهدة، من جميع أرجاء المتوسط، تهرب إلى جبل لبنان. إليه هرب اليهود من الاضطهاد الروماني في دولة جودايا Judaea<sup>(\*)</sup>. وفي القرن السادس هرب الموارنة من اليعاقبة في سوريا إلى جبل لبنان. والموارنة طائفة دينية توحيدية تنتمي للكنيسة اللاتينية، وهم القائلون بأن للمسيح طبيعة واحدة. وبعد ذلك بقرن، في عام ٦٣٦م، اندفع البدو من شبه الجزيرة العربية؛ حيث كانوا قد شكلوا إمبراطوريتهم الإسلامية حديثاً، وحطوا على شواطئ لبنان. ولم يكن هؤلاء المسلمون الذين وصلوا حديثاً بحاجة للاحتماء في الجبال، فسرعان ما أصبحوا هم السلطة التي كان سكان الجبال يثورون ضدها، ويطلبون الملجأ هرباً منها: ففي عام ٦٦١ تأسست الخلافة الأموية في دمشق، على بعد ما لا يزيد على ستة أميال من بيروت. ومن معقلهم الجبلي، ثار الموارنة ثورات دينية وعسكرية وسياسية واجتماعية، وأيضاً لغوية: فحتى القرن الثالث عشر ظلوا على رفضهم اللغة العربية، محتفظين بالأرامية لغة لهم. وفي القرن الحادي عشر أصبح الدروز، وهم طائفة منشقة عن الطائفة الشيعية في مصر، هدفاً لاضطهاد فرقة شيعية أخرى هي الطائفة الإسماعيلية الفاطمية، الذين كانوا حينئذ يحكمون مصر ومعظم أنحاء شمال إفريقيا. وبهروبهم إلى الشمال اتخذ الدروز أيضاً من جبل لبنان ملجأ لهم. وفي مطلع القرن العشرين، هرب الأرمن من شرق تركيا بحثاً عن ملجأ إلى الجنوب، واستقر بعضهم في بيروت وفي عنجر في وادي البقاع. وأخيراً، في منتصف القرن، تدفق الفلسطينيون شمالاً إلى جنوب لبنان، وأقاموا المخيمات بهدف الإقامة المؤقتة، ولكن تأجيل عودتهم جعلهم آخر الجماعات "دائمة الإقامة" من اللاجئين اللبنانيين.

كان لبنان ممراً لموجات اللاجئين واحدة تلو الأخرى، وقد تم استيعاب الجميع باستثناء الموجة الأخيرة المكونة من الفلسطينيين. يقول مثل لبناني "عاشر القوم أربعين يوماً فإما أن تصبح منهم أو ترحل"، ولكن الفلسطينيين لم يصبحوا لبنانيين ولا هم رحلوا.

---

(\*) دولة جودايا Judaea: إحدى المستعمرات الرومانية، وكانت تقع على نفس خريطة المنطقة التي نعرفها كفلسطين المحتلة حالياً. [المراجعة]

ولم يكن جبل لبنان وبيروت مجرد ملجأ من الخطر، بل موقعين مهمين، ولم يكن الفينيقيون والإغريق والرومان ثم المسلمون سوى بعض من جعلوا من لبنان مستعمرة ووطناً، ولكن أيًا منهم لم يستطع الزعم بفرض سيطرته التامة عليه. نما نظام القنانة في الجبال، ولم يبرز زعيم واحد حتى نهاية القرن السادس عشر حين اختار العثمانيون الأمير الدرزي فخر الدين الثاني ممثلاً لمنطقة الشوف، وبعد ذلك وسّع مجال حكمه ليشمل لبنان بأكمله، بل وتجاوزه. ولكن العثمانيون قرروا في بدايات القرن السابع عشر أن فخر الدين قد جمع سلطات أكثر مما يجب في يده، فاستردوا منه ما كانوا قد منحوه. وبعد ذلك أصبح العثمانيون حريصين على ألا يسمحوا بالكثير من الحكم الذاتى المحلى، إلا أنهم وافقوا على أن يرشح الإقطاعيون اللبنانيون زعيمًا يمثلهم من عائلة شهاب. وكان فرع من هذه العائلة قد تحول من الإسلام السني إلى المارونية المسيحية في القرن الثامن عشر، ويبدو تحولهم ظاهرة غريبة، خاصة وأنه لم تكن هناك أغلبية مسيحية في سوريا منذ القرن الثالث عشر. لكن يبدو أن هوية الأغلبية لم تكن تتلاءم مع مصالح الناس مثلما يلائمها التحالف مع الفرنسيين، الذين كانوا في القرن الخامس عشر قد أعلنوا وضع مسيحيي لبنان تحت حمايتهم. وقد ثبت هذا التحالف مع غزو نابليون للعالم العربي في نهاية القرن الثامن عشر. عند ذلك أصبح لبنان ملتصقاً بشدة بالغرب، الذي أثبت أنه وسيط القوة الحقيقي في المنطقة.

على أية حال، فإن نوعاً من عدم الاستقرار كان قد ظهر حين تنافس الموارنة والدروز على السلطة في الجبل. ففي القرن الثامن عشر بدأ الموارنة في الانتقال من معقلهم في الشمال و"الاستيطان" في الجنوب، مستغلين عدااء الدروز لتثبيت أنفسهم وتأسيس أديرتهم. وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قام البريطانيون و الفرنسيون بتقطيع أوصال الشرق الأوسط إلى مناطق نفوذ منفصلة، وفي لبنان دعم الفرنسيون الموارنة أساساً، بينما دعم البريطانيون الدروز، وبحلول عام ١٨٦٠، كان التوتر قد تصاعد وانفجر في حروب ومذابح طائفية. وضاعف انعدام الأمن السياسى من المشاكل الخطيرة القائمة، مثل الانفجار السكاني والفقر، فهرب كثير من اللبنانيين المسيحيين من البلاد، واستقروا في مهاجر في جميع أنحاء البلدان التي كانت تتقدم بخطى حثيثة.

احتفظ الفرنسيون بسلطة الانتداب من عام ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٤٦، حين أصبح لبنان لأول مرة جمهورية متحدة مستقلة. وفي ١٩٤٣، نص الميثاق الوطني، اعتمادًا على إحصاء كان قد أجرى قبل أحد عشر عامًا، على توزيع السلطات على أسس دينية أو طائفية. وقد أسندت رئاسة الجمهورية إلى الطائفة المارونية بصفتها الأكثر عددًا، وأسندت رئاسة الوزارة للطائفة النائية من حيث العدد، وهي الطائفة السنية، وأسند منصب رئيس مجلس النواب للطائفة الشيعية، الثالثة من حيث العدد. وطبق هذا التمثيل النسبي على تراتبية المناصب المدنية والعسكرية، وشملت بنوده معظم الجماعات الدينية الرئيسية السبع عشرة، وليس فقط الثلاثة الأكثر عددًا لدى إجراء إحصاء عام ١٩٣٢.

غير أن شرعية هذا النظام كانت قائمة على أساس توزيع سكاني ثابت. ففي عام ١٩٥٨ كانت نشوة الفرح بالاستقلال قد تلاشت في خضم مطامح متضاربة، وهو ما أدى إلى حرب أهلية. وخلال أشهر قليلة كانت قوات المشاة البحرية الأمريكية قد استدعيت. وسرعان ما تم استعادة السلام، وانسحبت قوات مشاة البحرية الأمريكية. ولكنه كان سلامًا قلقًا، ذلك أن الشروخ في النظام الحكومي لم يتم إصلاحها، وإنما حدثت مجرد تغطية سطحية لها، وخاصة الشرخ بين الممثلين السياسيين وبين الناس الذين زعموا أنهم يمثلونهم.

وحين أخرج الفلسطينيون من الأردن في ١٩٧٠، هرب كثير منهم إلى لبنان ليصبحوا لاجئين للمرة الثانية، بعد أن وجدوا أخيرًا مضيفًا كريمًا. وقد استقروا وثبتوا أنفسهم عمليًا كطائفة لبنانية أخرى، ولكن هذه الطائفة الجديدة كانت أكثر عددًا من الطوائف الأخرى، فبدأت تسلك مسلك الغزاة القدامى.

وتبنى المسلمون اللبنانيون القضية الفلسطينية، وخاصة السنة وكذلك بعض المسيحيين من أتباع الكنائس الشرقية الأورثوذكسية. وأصبح الفلسطينيون هم العرب بامتياز: فلأنهم هدف الاستعمار الغربي، ولأنهم هُجروا من ديارهم، كان الفلسطينيون يبحثون عن هوية في عالم غريب لا ينتمون إليه؛ وشعر الموارنة بأنهم مهددون بهذا الوجود الكبير الجديد. وعلى الرغم من أن الفلسطينيين ليسوا جميعًا مسلمين فإن غالبيتهم كذلك، وهو ما أضاف مزيدًا من التوتر إلى عناصر البقاء المشكوك فيها لنظام طائفي كان يفقد في كل يوم طابعه التمثيلي.

وفى ١٩٧٥ تطورت المواجهة بين الموارنة الذين كانوا يعتبرون أنفسهم اللبنانيين الحقيقيين الوحيدين، والفلسطينيين الذين كانوا اللاجئين الوحيدين الذين لم يتم استيعابهم فى النظام اللبنانى، إلى صراع مسلح شامل عصى على الحل هذه المرة. وفى القصة القصيرة "بين اثنين"، التى كتبها إيفلين عقّاد قبيل اندلاع الحرب، تصف عائلة امرأة مسيحية باعتبارها قادمة من:

الجبّال حيث كان لديهم الكروم. كانوا "لبنانيّين حقيقيّين" مستعدين للدفاع عن لبنان بأرواحهم إذا اقتضت الضرورة. كانوا "كتائبين". انتقدت اللاجئين الفلسطينيين "الذين فتحنا لهم أبوابنا ثم غرسوا خنجرًا فى ظهورنا".<sup>(١١)</sup>

وخلال ثلاثة عشر عامًا بقی وضع المسيحيين حرجًا، فأرسلت سوريا، جارة لبنان المراقبة للوضع دومًا، قوة لحفظ السلام. وعلى الرغم من أن نيتهم فى الأصل كانت الدفاع عن المسيحيين المحاصرين، فإنهم سرعان ما غيروا من كانوا موضع حمايتهم حين رأوا أحوال المسيحيين فى ارتفاع. وأصبح السوريون عالقين فى "الوضع" اللبنانى، غير راغبين فى التراجع لخشيّتهم من فقد بعض الفوائد غير الواضحة، وبالتدريج وقعوا فى إغراء وهم القوة الذى يبرع فيه لبنان. وأصبحت قوة حفظ السلام السورية طائفة أخرى بما لها من حقوق وامتيازات ومطامح "شرعية" للسيطرة الشاملة. ومثل الفلسطينيين، أقاموا حواجز التفتيش المحصنة عبر الشطر الغربى من بيروت ذى الأغلبية المسلمة. وبذلك أسسوا كتلة مواجهة للشطر الشرقى المسيحى من المدينة. وفى عام ١٩٨٠، وقع الشطر الشرقى تحت السيطرة الرسمية للكتائب، وهى القيادة العسكرية المارونية التى تولت الحكومة بعد عامين.

## الغزو

على مدى سبع سنوات من الحرب الأهلية التى امتدت بلا انقطاع من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٢، استمرت الحياة سواء بشكل عادى أو غير عادى. وقلما كان

يمر يوم دون ورود تقرير عن اشتباك بين ميليشيات أو عن انفجار سيارة أو حادث خطف أو اغتيال أو سقوط ضحية بطلقة من قنّاص. كان التوتر في كل مكان، ولكن وتيرته كانت تتغير: وما أن تتعافى إحدى المناطق من صدمة، وتغرق في البلادة حتى تضرب ثانية. وكانت كل ضربة تزال آثارها بسرعة وتكاد تنسى بنفس السرعة. وبدأت غريزة البقاء وكأنها تتطلب تغييب الألم في عالم النسيان. وبدأ أن الضرب - الإصلاح - النسيان - الضرب - الإصلاح - النسيان هي دورة لا تنتهي، كما لو أن الوضع الطبيعي للأشياء كان كذلك على الدوام، وسوف يبقى كذلك أبداً.

ثم جاءت الحرب المنظمة، وأضيف عنصر خارجي إلى فوضى إجبارية. لم تكن فوضى في دائرة الفعل، بل رد الفعل. اعتادت الميليشيات على المناوشات المحلية، وكان على إطلاق النار أن يركز على عدو واحد مشترك<sup>(١٢)</sup>. كان هناك غضب ورعب، ولكن كان هناك أيضاً، وباللغزابة، أمل يائس ناتج عن حالة إدراك ذاتي متجددة مشتركة بين اللبنانيين، المسيحيين والمسلمين على حد سواء. كانت آمالهم قادرة على تجاوز آلاف القتلى والجرحى والمشردين، ليس بفعل الصلابة والقدرة على الاحتمال، بل بدافع التشوق لمشاهدة النشك النهائي لأنساق جديدة. فأياً كان ما سوف يأتي، فإنه سيكون أفضل مما كان. وساد اعتقاد، وخاصة في بيروت الشرقية، بأن الإسرائيليين المعروفين بعملهم السريع الحاسم، سوف يستخدمون السيف لحل هذه المعضلة الصعبة، وقطع "العقدة الجوردية"<sup>(\*)</sup>.

بدأ الغزو في السادس من يونيو ١٩٨٢. وما أن حل شهر يوليو حتى كان من الواضح أن لبنان قد جدد سحره، الذي كان أيضاً شره. وفي ٨ يوليو كتبت صحيفة الشرق الأوسط اليومية العربية أنه في جنوب لبنان:

تعارض النساء احتلال العسكر وإسرائيل تغرق في الدوامة اللبنانية.. يقول جندي إسرائيلي يراقب المشهد:

---

(\*) العقدة الجوردية: عقدة صنعها جورديوس ملك فريجيا، وقال إنه أحكمها حتى لا يستطيع أحد أن يحلها، وزعموا أن من يتمكن من حلها سيصبح حاكماً على آسيا، فلما جاء الإسكندر الأكبر قطعها بسيفه، وأشار إليها للتعبير عن موقف شديد التأزم يصعب حله، ولیطل قادر على التصرف السريع، وفي هذه الإشارة ما يعبر عن نظرة المؤلفة إلى إسرائيل! [المراجعة]

"ماذا نفعل هنا؟ كلما أطلنا البقاء كلما ازدادت صعوبة  
حل المعضلة. لقد وصل الأمر بهم إلى حد استخدامنا  
لحل مشاكلهم المرورية..."

لم تُقطع العقدة الجوردية، وبدأ لبنان في تسليط فوضاه، حتى على هذا النظام  
العسكري من الجنوب، والذي كان قد بدأ يصبح بدوره طائفة لبنانية أخرى. غير  
أن هذه الطائفة الجديدة كانت تمثل مصالح تتعارض بوضوح مع المصالح اللبنانية،  
إلا أن وجودها أظهر بوضوح الحقيقة الواقعة التي كانت موجودة دائماً؛ فبخلاف  
أحداث عام ١٩٥٨، لم تكن حرب ١٩٧٥-١٩٨٢ حرباً أهلية أبداً.

لم يكشف الغزو فقط الطبيعة الحقيقية لهذه الحرب، بل جعل من الممكن  
حدوث وعي، فكل جماعة - سواء كانت ثقافية أم دينية أم سياسية - أصبح إدراكها  
لنفسها ككيان مستقل أكثر من أي وقت مضى. حدث انسحاب من العلاقات  
المتداخلة على جميع المستويات - حتى الثقافية والفنية - إلى مناطق طائفية  
صارمة، فالمسيحيون في شرق بيروت يحتفظون بطابع غربي، بينما يعرض  
المسلمون في بيروت الغربية صورة حديثة للإسلام، وخاصة في المناطق الشيعية.  
ولو كان هناك من يتمنى الادعاء بأن الحرب شنت من أجل لبنان، فإن هذه المرحلة  
الأخيرة قد أثبتت خطأه؛ فالتفكك، أو باستخدام التعبيرات السياسية، التقسيم، أصبح  
حقيقة واقعة. لقد واجه "جيل الكلاشنكوف"<sup>(١٣)</sup> مشاكل لم يكن لأبائهم، الذين كانوا  
مهندسي الأزمة الراهنة، أن يتخيلوها:

هناك فراغ أيديولوجي، شعور مبرح بان جميع الحلول  
السياسية قد جربت، ولكن أيّاً منها لم ينجح.... وهكذا  
تستمر الدورة، كل جيل يراقب جيلاً آخر وهو يمضي  
إلى قبره البائس، ويولد جيل جديد من الساعين للانتقام  
والمتطرفين وغير القادرين على التمييز.<sup>(١٤)</sup>

الزمن وحده سوف يخبرنا بالثمن الذي كان على اللبنانيين أن يدفعوه للسماح  
لبلدهم بأن يقوم بدوره مسرحاً لحروب الآخرين.

## خاتمة

كانت للغزو آثار مدمرة على الغزاة أيضًا، وظهر تأثيره على الكتاب الإسرائيليين، وخاصة النساء. فقبل ١٩٨٢، كانت نومي شارون تعمل مع الناشطات النسويات اللواتي كن يرفضن استبعادهن من المشاركة العسكرية. وفي قصيدتها التي كتبتها في ١٩٧٤، بعنوان "قصيدة الحرب"، تحدثت بغضب عن الانتظار "بأذرع مفتوحة/أرجل مفتوحة/للترحيب/بالأبطال العائدين". ولكن بعد الغزو، أصبح لبنان جزءًا مؤلمًا من الحياة اليومية الإسرائيلية. وكتبت لندا زيسكويت قصيدتين هما "صيف في الحرب" و"أرامل"، تتضمنان وصفًا ينبض بالحياة لردود أفعال النساء على الغزو:

تحول موجًا

ساكنًا مثل لوحة حفظت رعبها .

انتظرت القوائم ،

وانضمت إلى النظام المهيب

لأمهات وزوجات

يذرعن شوارع المدينة التي تنقل

الضيوف المتبرمين

في حقل حائل وحجري (.....)

سبعة أسابيع ولا أحد يتفوه

بكلمة سوى الحرب ...

الصيف يعبر من فوقنا ،

والكل يوميء في النسيم العليل .

نحن مدفونون في تربة غريبة ،

وتقول السجلات إننا مفقودون .<sup>(١٥)</sup>

غير أن رد الفعل في الضفة الغربية اتسم بعدم المبالاة. وشاعرة نابلس، فدوى طوقان، شعرت بأنها ليس لديها ما تقول. حتى مأساة صبرا وشاتيلا تركتها غارقة في صمت مكروب، وكل ما استطاعت فعله هو التكرار، في حين أن على المرء ألا يكرر أبدًا. وشعرت أن أملها الوحيد هو أن تكتب رواية، أما الشعر فهو أكثر كثافة من أن يتعامل مع مثل هذه الكارثة. الرواية كما قالت، نوع أكثر شمولاً يمكن أن يرسم لوحة تعبر عن يأس شعب. وعلى أي حال فإن العبارة التي قالتها فيما بعد قد تعبر عن مدى يأسها، إذ قالت: "الزمن ضدنا".<sup>(١٦)</sup>

لقد هُمّش الناشطون السياسيون الفلسطينيون داخل لبنان أيضاً خلال الحرب الأهلية؛ فقد أعماهم التزامهم بالقضية الفلسطينية عن الطبيعة الحقيقية للحرب. ولم يكن في استطاعتهم سوى النظر إليها بوصفها امتداداً منطقياً للنضال الفلسطيني. وفي ١٩٧٧، نشرت ليلي السايح مجموعة من القصائد بعنوان دفاتر المطر. وفي هذه المجموعة، لم تذكر الحرب سوى مرة واحدة، وكانت مثلاً على رفض آخر كان على الفلسطينيين أن يتحملوه، ليجعل العودة تبدو أبعد مما كانت في أي يوم.<sup>(١٧)</sup> وفي ١٩٧٩، كتبت حميدة نعنغ سيرة ذاتية في صورة رواية عن الفدائية ليلي خالد<sup>(١٨)</sup> بعنوان الوطن في العينين، وفيها كررت التركيز على خيبتها في الثورة الفاشلة: "شعب، قضية، حلم، حرب. كلها كلمات ضائعة"<sup>(١٩)</sup>. لم يتعامل أحد مع الحرب بصفاتها عملية: بل، بدلاً من ذلك، نظر الجميع إليها بوصفها ثورة تفشل. كانت الكتابات النسوية لهؤلاء الفلسطينيات في لبنان تماثل، من أوجه عديدة، أعمال معظم الكتاب اللبنانيين الذين أقوم بتحليل أعمالهم في الفصل الخامس: ما يهم بالنسبة لكلتا الطائفتين هو تحديد العدو وهزيمته<sup>(٢٠)</sup>.

---

(\*) ليلي خالد: كانت تقيم في صيدا بلبنان، وذهبت للتدريس في الكويت، وكانت عضواً في القوميين العرب. وحين وقعت هزيمة ٦٧، وتأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، صارت عضواً فيها، لكنها أثرت دخول النشاط العسكري وتركت الكويت. واختيرت للمشاركة في العمليات الخاصة التي كان يديرها د. وديع حداد، وشاركت في كثير من أعمال خطف الطائرات الذي خططته الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وبعد ذلك أصبحت عضو الأمانة العامة لاتحاد المرأة الفلسطينية وتزوجت، وهي الآن مقيمة في عمان وعضو اللجنة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية، لها مؤلف بالإنجليزية. [المراجعة]

أما بالنسبة لطرفيات بيروت، كان الغزو مجرد مرحلة أخرى أكثر شراً في حرب أصبحت حقيقة يومية، فتركز التحليل للخبراء. وسرعان ما تعلم هؤلاء الخبراء أن الشيء الوحيد الثابت في هذه الحرب هو صعوبة تحليلها.

أعتقد، وسوف أحاول إثبات، أن ما قامت به طرفيات بيروت لم يفكر أن يقوم به أحد غيرهن، كما لم يكن أحد غيرهن قادراً على القيام به. ما فعلته هو أنهن وضعن أطروحات مقنعة لحرب دخلت كل ركن وكل زاوية من زوايا الحياة. وعلى الرغم من أن تناولهن لم يكن شاملاً فإنه كان في كثير من الحالات إجمالياً، فبتركيزهن على الفرد، اقتربن من إيضاح حقيقة حرب لم تكن لها بدايات أخلاقية ولا حدود أخلاقية.

يشكل جسم هذه الدراسة تعبيراً شاملاً عما كان هؤلاء النساء يرغبن في تحويله إلى رواية، وجعله معروفاً للعالم كنتيجة لتجربتهن مع الحرب الأهلية. وبذلك فإنهن يصورن بالتفصيل لحظة في تاريخ وعي الجماعة.

## الهوامش

- (١) "بيروت" باللغة الفينيقية تعني "الآبار"، وقد جاء الاسم من وجود العديد من آبار المياه الحسوة هناك في الزمن القديم. وكانت بيروت أيضاً عاصمة الفينيقيين والميناء الملاحي لهم.
- (٢) في القرن الخامس، كانت مدرسة بيروت القانونية تسود تعاليم القانون في الإمبراطورية الرومانية.
- (٣) "ماتت ألف مرة، وعادت إلى الحياة ألف مرة"، نادية تويني، "Beyrouth" in *Liban*, 20 *Poèmes Pour Un Amour*، بيروت، ١٩٧٩.
- (٤) في ١٩٧٠، كان في بيروت ٩٣٦ بنكاً، ٢٦٠ مدرسة خاصة، ٥٦ مدرسة عامة، وأربع جامعات. ولم تتغير هذه الحالة مع الحرب. وفي ١٨ مايو ١٩٨٢، كتب توماس فريدمان Thomas L. Friedman في *The Herald Tribune* أنه في أعقاب اندلاع الحرب فتحت عشرة بنوك جديدة أبوابها، وتضاعفت رعوس أموال جميع البنوك أربعة أضعاف. وأن العرب الذين سحبوا ودائعهم عند بداية الحرب وحولوها إلى أوروبا بدأوا يعودون. وكان حوالي ١٢٠-١٥٠ مليون دولار يتم ضخها شهرياً من المنفى، وحوالي ٢٠-٢٥ مليون دولار من السفارات العربية لتمويل الميليشيات، وأخيراً بليون دولار للحشيش. وبعد الاجتياح انهار الاقتصاد (انظر مجمل ورقة قلمها جورج كورم Georges G. Corm عنوانها: "Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *CCAS Report*, October 1984, p. 10.
- (٥) تكتب غادة السمان بخشونة عن العرب الذين ادعوا الاهتمام، ولكن الذين كانت "المسئولية [بالنسبة لهم].... طريقة للإثراء وتقوية أنفسهم وليس لخدمة شعوبهم. اهتمامهم الأوحى ألا يضاروا. أما بالنسبة للبنانيين والفلسطينيين الذين ماتوا؛ فهم ليسوا إلا مجرد أرقام بالنسبة لهم. العروبة بالنسبة لهم هي مادة رائعة للخطب والأغاني وبرامج التلفزيون. مثل هذه السلطات المسئولة يمكن أن نجدها في ملاهي أوروبا الغربية وفي أجنحة الفنانق الفاخرة." *كسوابيس بيروت*، ص ٣٥٤، وما بعدها. أمية حمدان، *الأزرق القاتم مع الريح*، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨٤.
- (٦) غادة السمان، *القبيلة تستجوب*، ص ٢٨٩. أنظر أيضاً ص ص ٢٠٩، ٣١٨.
- (٧) نهاد سلامة، *Les Enfants d'Avril*, Nimes, 1980, pp. 119-21.
- (٨) تكتب نهاد سلامة في *Les Enfants d'Avril* عن التضحية ببيروت: "بيروت، عذراء لطخها كربون السادية. في فتات خبزك أحب كل الحب" ص ٣٦. وحتى في التضحية بها، تهدئ بيروت الآخرين: "بيروت.. الابنة الكبرى للأرض التي تهدد قلق الأخوات الأخريات لقلقها هي" ص ١٠٧.

(٩) غالب حمزة أبو الفرج، *واحترق بيروت، بيروت، ١٩٨٣*، ص ١٣، ص ٧٤-٧٧، ٩٠-١٠٠، ١١٥، ١٢٩، ١٣٣. وفي كتاب *Woman and the Demon*، تكتب نينا أورباتش Nina Auerbach بتوسع حول الصلة الأدبية بين من تسميهم بالعنراوات - والعوانس، وعلى سبيل المثال، العنراوات "الفاتنات الصغيرات"، اللواتي يمدن تبتلهن المثير للأسى "بأخلاقيات بطولية".

*Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge: Harvard U.P., 1982, p. 148.

(١٠) "الجبل في لبنان... منيع، وعز، احتضن، وصنع، كل سكانه الذين هم في صراع مع السلطات: قدم لهم على مدى قرون الترحيب والملاجأ". أندريه شديد، Chedid, *Liban*. Paris, 1974, p. 14. "بيروت هي آخر حرم في الشرق يمكن للمرء فيه أن يلتف بالضوء"، نادية تويني، "Beirut" in *Liban*. Tueni,

(١١) Accad, "Entre Deux" in *Contes et Nouvelles de Langue Française* (Concours 4), Ottawa, Editions Cosmos, 1976, p. 23.

(١٢) قارن بـ إيتيل عدنان: Adnan, *Sitt Marie Rose*, p. 20.

(١٣) مارون بغدادى ونائلة دى فريج، "جيل الكلاشنكوف":

"The Kalashnikov Generation" in Elizabeth W. Fernea, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change*. Austin: University of Texas, 1984, pp. 34-45.

(١٤) Friedman, "The Power of the Fanatics", *New York Times*, 7 October 1984, p. 72. See Susan Ziadeh and Elaine Hagopian (eds.), *The Realignment of Power in Lebanon, Arab Studies Quarterly*, Fall, vol. 7, no. 4, 1985

(١٥) ليندا زيسكويت 1983 "Summer at War"، (مقاطع من قصيدة غير منشورة أعطتها لمؤلفة الكتاب). وقد استمرت ريفكا ميريام فى التركيز على الهولوكوست. (لقاء فى القدس، ١٢ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٦) لقاء مع فدوى طوقان، نابلس، ١٠ ديسمبر ١٩٨٢. كتبت نائلة هاشم صبرى "بنات شاتيل" (قصة غير منشورة أعطيت للمؤلفة، ١٤ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٧) ليلي السايح، *نفاتر المطر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧*، ص ٨٣. لقاء، بيروت، ١١ مايو، ٥ يونيو ١٩٨٢.

(١٨) حميدة ننع، *الوطن فى العينين، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٩*، ص ٧٠، وقارن بما ورد فى ص ١٥، ٢٢، ١٢٦، ١٢٩. "كان خالد مناضلا ذات يوم ومع الزمن تحول إلى مجموعة معادلات يبحث من خلالها عن السلام الداخلى الذى ظنه درغا يستطيع أن يحميه"، حميدة ننع، *الوطن فى العينين*، ص ١٥٨.

(١٩) يتحدى أبو مشور بطل الوطن في العيين؛ "إلى أين تهربين؟ من أرض إلى أخرى، من ميناء إلى ميناء، باحثة عن الثورة في جلود الآخرين. إن الثورة داخلك، عليك اكتشافها" (١٧٦). ورغم أن نعنن تكتب، فإنها تصم الكتابة بأنها، مثل الجثة، لا قيمة لها، قارن بـ: ص ص ٨٢، ١٥٢، ١٦٨، ١٨٠، ١٩٥.



## الفصل الثاني

### الحاجة إلى أسطورة

"الحرب في حد ذاتها حدث عارض، خلفية حيادية ووعاء، قادر على التعبير بطرق عديدة ومتنوعة. وعلى الرغم من أنه يمكن جمع الكثير من المعلومات من طرق التعبير هذه، فإن الحرب ليست نص أفضل الأعمال بقدر ما هي نريفة لها" (كلاين، *The Second World War in Fiction*, p.86)

"الأسطورة هي الجزء الخفي من كل قصة، الجزء الدفين، المنطقة التي لم تكتشف بعد، لعدم توافر الكلمات المناسبة التي تمكننا من الوصول إليها، الكلمات وحدها ليست كافية؛ فنحن بحاجة إلى سلسلة كاملة من الرموز التي تحمل كثيرًا من المعاني؛ معانيها، أي ما نسميه طقسًا. الأسطورة يغذيها الصمت كما تغذيها الكلمات" (إيتالو كالفينو، *Readers, Writers and Literary Machines*، نيويورك تايمز، ٧ سبتمبر، ١٩٨٦)

الحرب، وهي العنف المنظم ضد شخص آخر، تتطلب الكتابة. وحتى لا يصبح العنف فوضويًا ووحشيًا يجب أن يكون منظمًا بتسلسل روائي. ولجعل هذا التنظيم ممكنًا، على كل فرد أن يجد لنفسه مكانًا على الجانب المناسب من الشقاق<sup>(١)</sup>. بعض الحروب تسمح بهذا التنظيم للتجارب بأقل قدر ممكن من التشويه الفاضح، وبعضها الآخر، كالحرب اللبنانية، لا يسمح بهذا التنظيم. لم يكن هناك طرف على حق، ولذلك لم تكن هناك وسيلة للعثور على المكان المناسب. كان ثمة

نموذج جديد، كانت النساء حديثات على الساحة العامة، وخصوصاً على الحرب كتجربة جمعية يمكن للجميع تأريخها، ومن ثم، كن أكثر تأهيلاً لتحرير أنفسهن من الأفكار المتواضع عليها، وأقدر على تشكيل أسطورة جديدة.

وإذا كان للأسطورة أن تتجح، فعليها أن ترتبط بالواقع وأن تعبر عنه. كانت الأسطورة نموذجاً للقدرة على البقاء، كانت تشرح كيف كانت الحرب وكيف كان يمكن أن تكون. أعادت الأسطورة تأكيد أن التجربة الشخصية جزء من التجربة الشاملة، فاستخدمت الحقيقة التاريخية لخلق حقيقة روائية.

ولكن الرواية ليست تاريخاً، والتاريخ والرواية شكلان مختلفان للقصر؛ فالتاريخ تنظيم للحظات المتزامنة عبر العصور. ويمكن تميز الأدب في القدرة على إقامة البنية اللغوية بكفاءة بحيث يصبح العمل منفصلاً عن الواقع الموجود خارج خيال الكاتب. أضف إلى ذلك أن الزمن التاريخي مقيد بالوثائق مثلما أن اللحظة الروائية مقيدة بخيال الكاتب.

وعلى الرغم من أن الفنان المبدع عادة ما يستمد مادته من تجربته، فإن معيار الامتياز ليس قرب العمل من "الواقع"، بل الدرجة التي يرتقى بها الأسلوب والمضمون ويعزز أحدهما الآخر ضمن العملية الإبداعية. وكون القصة مستمدة من أحداث حقيقية هي حقيقة مهمتها الوحيدة أن تعطي القصة بعداً آخر، رنيناً يراوغ عدسات الكاميرا وأقلام المراسلين، ومع ذلك تبقى حقيقية. قال جون إرفنغ مرة عن ذاكرة أحد كتّاب القصة إنها:

"ذاكرة توفر التفاصيل بشكل غير كامل؛ فنحن قادرون على الدوام على تخيل التفاصيل في صورة أفضل مما نتذكره، التفاصيل الصحيحة نادراً ما تكون هي ما حدث بالضبط، وأكثر التفاصيل قرباً من الحقيقة هي تلك التي كان يمكن أن تحدث، أو كان يجب أن تحدث."<sup>(٢)</sup>

الموضوع الأساسي لهذه الدراسة يتعلق بالسرد الروائي لحرب غالباً ما حاول كتّاب - معظمهم من الذكور - وصفها بأنها سياسية، وحاول البعض الآخر

وصفها بأنها اقتصادية، وكثير منهم بأنها دينية. ولم تستطع طرفيات بيروت قبول مثل هذه التفسيرات، وخاصة الأخير منها؛ فروايتهن ترفض مثل هذا التجريد المخادع للذات، وتعكسه وهي تحاول مواجهة الحقيقة. تصف عادة السمان في روايتها كوايبس بيروت مشاهد يراها مستشرق من خلال كأس خمر معتق. المشهد الأول، لكلب يلتقط آذان وأصابع وأنوف بشرية من كومة قمامة، ويلاحظ المستشرق أنها حرب واضحة بين محمد والمسيح. وفي مشهد آخر، يهاجم بعض الأشخاص الجياح مستودعاً للدقيق، وحين يقوم أحدهم بفتح الكيس بعنف يختنق بالدقيق، فيموت. ولا يتغير تقييم المستشرق للموقف. وأخيراً، يكشف كأس الخمر الستار؛ ففي الاحتفال بعيد الميلاد يعود المسيح، ويستغرب من احتفال الناس بعيد ميلاده، وعندما ينوى حضور الحفل يوقفه الحراس المتشككين من ملابسه الممزقة فيريهم آثار المسامير فيقتنع الحراس، لكن حين يعلن لهم أنه فلسطيني، يصلبونه على باب الفندق<sup>(٣)</sup>.

ورفيف فتوح، في مجموعتها القصصية تفاصيل صغيرة (١٩٨٠)، تقول هازئة:

"سنة. دروز. شيعة. موارنة. روم. كاثوليك.  
بروتستانت. أرمن. أكراد. فينيقيون. أريد أن  
أفهم؟..."<sup>(٤)</sup>

هذا يعنى أن أحداً لا يستطيع أن يفهم فقدان السيطرة والعقل والمنطق في حرب وصفتها إيتيل عدنان بأنها "حرب عصابات جديدة بين مجموعات متنافسة من الرجال"<sup>(٥)</sup>؛ فهي مثل الحرب العالمية الأولى، لا يمكن اعتبارها حرباً عظيمة من أجل الروح الرفاقية والمثالية<sup>(٦)</sup>. لا تكتب طرفيات بيروت خوفاً على الشباب أو خشية فقدهم، فالشباب البالغون لم يقاتلوا، الأطفال هم الذين قاتلوا. لم تكن حرباً واضحة المعالم مع جند عدو هو "الآخر" على الجبهة. لم تكن هناك جبهة واحدة، بل جبهات عديدة، لا تصف أي من طرفيات بيروت منطقة قتال منفصلة؛ فكل فرد كان عدواً محتملاً، إن لم يكن اليوم فغداً بالتأكيد. وفي مثل هذا الجو لا يمكن تجريد العدو من شخصيته. لا تحدد واحدة من طرفيات بيروت - كما سيأتى لاحقاً - عدواً معيناً أبداً. فكل شخص، كل عدو محتمل، يميز نفسه ويعرفها في إطار

"الآخر المحتمل"، الصراع لا يمكن إبعاده إلى مكان آخر، فالعدو في كل مكان، وساحة المعركة في كل مكان. كانت الحرب حرباً للجميع.

## نماذج للبقاء

كانت الحرب هي نموذجها الخاص بها، ولأنها كذلك فقد كان يجب السماح لها بخلق أسطورتها الخاصة. ورغم أن الحرب هي التي تعطي قصة الحرب قيمتها العليا، فليس لها وجود في الواقع دون سردها: "الحرب تقلد قصة الحرب التي تقلد بدورها الحرب"<sup>(٧)</sup>. وعملية المحاكاة هذه لها قدرة تحويلية، فما أن يتم التعبير عن الحرب، حتى يصبح من غير الممكن أن تعود كما كانت قبل أن تصبح موضوع الحديث، ومع كل قطعة جديدة تكتب، تصبح معالم الأدب أكثر وضوحاً كوصف للحياة في الحرب. ومع استمرار الحرب، واستمرار السرد الروائي عن الحرب، تتغير الحياة في الحرب باستمرار بالنسبة للكاتب والقارئ، بحيث لا يعود الدال الجديد قابلاً لتمييزه عن المدلول.

تقتفى أعمال طرفيات بيروت الأثر الموصل بين الحرب وخطاب الحرب. فأعمالهن تروى قصة البقاء: تذكير دائم بأنه رغم المظاهر، فإن هذا هو زمن حرب، وأن الحقائق والقيم قد تغيرت، وأن هذه الحالة المتغيرة يجب ملاحظتها لمقاومة حالة التبلد.

أدب النساء، الذي يركز على الطابع اليومي للبقاء، هو وحده القادر على النقاط وتطوير ما في اللاعقلانية من خبث ومكر، اللاعقلانية التي يمكن أن تصنف على أنها ضرب من الجنون إذا تم تقديمها بالأبيض والأسود. الأدب النسائي وحده هو الذي يوثق تفاصيل تبدو أكثر سخفاً وأكثر خصوصية من أن تلاحظ، لكن هذه التفاصيل نفسها هي التي تشير إلى التغييرات في المشاعر التي تنسج في النهاية، لكل فرد، تجربة الحرب<sup>(٨)</sup>.

كانت التسمية الدقيقة التي لجأت إليها النساء لوصف تجاربهن من أجل الفرد، لكنها كانت أيضاً من أجل الآخرين؛ إنها صناعة الأسطورة، حتى يتمكن

الآخرون من رؤية أنفسهم في أبطال الروايات، ومن ثم يقل شعورهم بالوحدة. وتؤكد بيتى فريدان في كتابها *The Feminist Mystique* النقطة نفسها: ليست المسألة وصفة تحدث التغيير، بل إن رواية القصة، وصنع الأسطورة، هو ما جعل بإمكان كل ربة بيت أن تقرأ تأملاتها، وعندما رأت تجربتها وكيف كانت، استطاعت استيعابها وفهمها.

كان من المهم تسجيل قابلية هذه الحرب للتفشي والانتشار. قد تخسر النساء إحساسهن بالمشاركة في الحرب لو أنهن فشلن في العثور على إشارة لهذه المشاركة في أي من نصوص الحرب. وهنا يمكن عقد مقارنة مع ما حدث في الجزائر. ففي الفترة بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٢، كانت الجزائر تناضل في سبيل الاستقلال بعد نحو ١٥٠ سنة من الحكم الاستعماري الفرنسي. وشارك الجميع، بمن فيهم النساء، في النضال مشاركة كاملة. ولكن حين تم الانتصار، طبق نظام قمعي أبوي، فوجدت النساء أن معركتهن من أجل الاستقلال لم تعد لهن، بل لأبائهن وأزواجهن وإخوانهن وأبنائهن. لقد دعمت معظم النساء القضية القومية دون أن يفكرن في حقوقهن كنساء. وفي عام ١٩٥٥، كتبت جميلة ديشة، وهي من أوائل الكاتبات الفرانكوفونيات في شمال أفريقيا، روايتها *عزيزة*. تزوجت بطلنة الرواية، ذات الثقافة الفرنسية والتي تعمل في وكالة صحفية فرنسية، من جزائري مسلم. ومع الوقت يغتربان عن بعضهما وكذلك عن نظراتهما. إن الرسالة التي توصلها هذه الرواية هي أن ازواجية الثقافة أكثر إيلاماً من التمييز الجنسي بين الذكور والإناث في نظام سياسي وثقافي إسلامي جديد<sup>(٩)</sup>. كانت رسالة جميلة ديشة لأخواتها واضحة: يجب أن يكون للتعريب والأسلمة الأولوية على كل شيء آخر.

لكن آسيا جبار كانت أقل دموية في كتابتها عن الثورة وتأثيرها على المرأة الجزائرية، في رواية *العطش La saif* التي كتبت عام ١٩٥٧، حذرت آسيا المرأة من مخاطر الالتزام بالقضية القومية دون تفكير، فاتهمت روايتها بمعاداة القومية. لم يكن من الممكن استهداف الرجل الجزائري في وقت يُفترض فيه تركيز الطاقات جميعاً على العدو المباشر - الفرنسيين. وأتى رد جبار على النقد في روايتها *فاقدو الصبر Les Impatients*، التي نشرت في السنة التالية، وكان الزمن فيها هو الماضي وليس الحاضر، زمن لم يكن القوميون في حاجة إلى الاهتمام بالدعوة إلى استقلال المرأة واحترام حقها<sup>(١٠)</sup>.

وعلى الرغم من أن إشارات الخطر كانت واضحة للبعض، فإن قليلين هم الذين كتبوا أثناء الحرب الجزائرية عن المشاركة أو عن القلق الذي كان قد بدأ في الظهور. كان كل اهتمامهم منصباً على الصراع من أجل التحرر من الاستعمار فكتبت زبيدة بيطاري روايتها *يا أخواتي المسلمات! (O Mes Soeurs Musulmanes, Pleurez!)*، عام ١٩٦٤، التي اعتبرت شاهداً انهزامياً على الوضع: كانت النساء يقبلن بالقمع المنزلي، أو يهربن منه. هذه الروايات كتبت بعد الحرب، بعد أن انتهى تأثير المشاركة فيها<sup>(١١)</sup>. وقد تم توثيق كل ذلك، ولهذا فإن كل ما كان موجوداً في إطار جدلية الخطاب/التجربة هو الفشل في الاعتراف بالمشاركة. وأصبحت أسباب عدم الاعتراف غير ذات صلة. وكان على المرأة أن تعرف أن المشاركة في الواقع كان ينبغي أن تصبح مشاركة في الخطاب لكي يتم الاعتراف بالحقيقة في النهاية.

تعلمت طرقيات بيروت درس الجزائر، فعبرن في كتاباتهن، متجاوزات المجتمع في معاناته، إلى المجتمع في صمته. كان ما فعلته النساء في هذه الحرب هاماً. كان هاماً لهن، وهام أيضاً للبنان واللبنانيين في كل مكان في العالم، فقد تعاملن مع الحرب كوحدة متكاملة انتهكت جميع جوانب الحياة. ومثلما بدأ يظهر الوعي بالأهمية، ظهر وعي استعادي بالصمت الذي كان يستخدم قناعاً لإخفاء ما كان في السابق رغم أهميته لا اسم له، ومن ثم كان لا يحظى بالاعتراف بوجوده. خضعت الأحوال التي فرضت الصمت للدراسة، بذلك، وربما نون وعي، ومن خلال الفحص والدراسة جاء الحل.

## الرفض والفرصة

لم يسبق لهذه الحرب مثيل، ولم تكن هناك أسطورة حرب يمكن مقارنتها بها. وكان المسار الأسهل هو التظاهر بعدم وجودها طالما بقيت بعيدة.

"لم نكن نجرؤ على التفكير أو الاعتقاد بأن القتال يعني الحرب، أو أن توقف إطلاق النار يعني السلام. لم نكن

نعرف بماذا نفكر أو ماذا نقول حتى عن الجبهة  
المشتعلة. لم تكن تلك سوى كلمات: "جبهة"، "سلام"،  
"معركة"، كلها كلمات تعنى الحرب، لكننا لم نكن فى  
حرب<sup>(١٢)</sup>.

كان الجميع يحدقون فى الهوة، ولكن الأغلبية واصلوا خداع أنفسهم.

تشير طرفيات بيروت إلى خداع النفس هذا، ويفضحنه. فى قصة وصال  
خالد "موت فى الدم"، يرفض الطبيب الاعتراف بالموت إلا كتكثيف لمرض الشعب  
الجماعى: إنه موت فى الدم. وحين ماتت والدته قام بتحنيطها واحتفظ بجثمانها فى  
غرفته، وحين أصاب العطب جسد أبيه فى حادث سيارة أقام له تمثالاً ليحتفظ به  
فى منزله<sup>(١٣)</sup>. ويرفض الدكتور للحرب، فقد كان أيضاً يرفض الموت، والوجه  
الآخر للموت - الحياة.

قد يخدع الناس أنفسهم، ولكن الجميع كانوا فى حرب، فى كل مكان وعلى  
الدوام. كانت الحرب شهوانية، وكانت شيطانية، حافظت على وتيرة العنف،  
وجسده وشخصته مؤقتاً فى صورة الطفل القناص. كانت الحرب غير عقلانية،  
كانت حروباً عديدة صغيرة<sup>(١٤)</sup>.

اتخذ تحويل الحرب إلى أسطورة أشكالاً متعددة، وفى هذا الفصل سيتم  
التركيز بشكل أساسى على شكلين من هذه الأشكال، هما اللاعقلانية، والقناص. لقد  
أظهرت طرفيات بيروت كيف كان الناس ينخرطون فى قضية أو يغيرون مواقعهم  
دون أن يبدو عليهم الجنون أو عدم الولاء، على الرغم من أن هذه هى الأوصاف  
التي يمكن أن يطلقها الغريب لوصف مثل هذه الأعمال. رفضت طرفيات بيروت  
أيضاً تجريد قوى الحرب من شخصيتها، هذا التجريد الذى يساعد على استمرار  
الحرب، وعلى أن تبدو وكأنها مبررة. وُصف القناص بأنه الأخ والحبیب والطفل.  
إنه إنسان يمكن الاقتراب منه ولمسه. هناك أمل، رغم كل شيء، إذا أمكن تجسيد  
الوحشية المجهولة للحرب، ثم محاولة عقلنتها فى صورة أخت أو حبيبة أو أم.

لم تكن الحرب اللبنانية غير عادية فى خضوعها لأهواء الصدفة، كان غير  
العادى هو العشوائية المطلقة للاتجاهات التى تم تبنيها. فى المجموعة القصصية

**الطاولات عاشت أكثر من أمين (١٩٨١)** تحاول نهى سمارة سبر عشوائية الالتزام بقضية عرضية. وفي القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، يجد الراوى نفسه متورطاً رغم أنه في عنف كان يستهجنه بشدة. كان شاعراً وصحفيًا، وجد نفسه يستضيف مذنباً سابقاً يدعى "أمين". ويصاب الشاعر بالذعر حين يكتشف أن المقيم لديه متورط في نشاطات بالغة السرية. ويواجه أمين الذي يوافق على المغادرة، قائلاً لمضيفه أن عائلته التي أحضرها معه إلى بيروت كانت في منطقة تحت مرمى نيران الميليشيا التي ينتمى إليها. ويعرف الشاعر فيما بعد أن أمين أصيب خطأ بطلقة من أحد رجاله. ويشعر عندها بالغضب، ليس على تلك الجماعة، ولا على آلة الحرب المدمرة المجردة من العقل، بل على موت أمين. ويتفحص الشاعر بعض أوراق أمين فيجد قائمة بأسماء المطلوب قتلهم، ويقرر المضي في إنجاز مهمة أمين التي لم تكتمل. لم يكن يؤمن بما يفعل، ولم يكن حتى يعرف ما الذي يفعله، سوى أن ذلك كان بالنسبة لأمين مبرر وجوده. لقد بدأ يقبل فكرة أن كل شخص هو بالضرورة جزء من الحرب وينبغي أن يكون مشاركاً نشطاً فيها.

ولكنه أثناء قيامه بالمشاركة النشطة يخسر جميع القيم الأساسية والأخلاقية السابقة. ويمكن المجادلة بأن اغتيال الضحيتين اللتين كان يستهدفهما أيمن لم تكن عملية غير أخلاقية؛ لأنه كان قد اعتنق أيديولوجية أمين التي تبرر، وربما تمجد، مثل هذا النشاط. ولكنه انتشى بالتزامه إلى درجة يخفى معها اهتمامه السابق بالنساء والأطفال وهو يفرغ الطلقات في جسم أول هدف له أمام ابنة الضحية، ونظراتها المفعمة بالذعر.

لماذا اختارت نهى سمارة بطل قصتها رجلاً؟ لم يكن ذلك لأنها كانت خائفة من التحدث بلسان المرأة، بل لأنها من خلال قناع الشاعر الرجل يمكنها أن تشرح في صورة أكثر حيوية عدم عقلانية الدوافع، فلو اختارت أن تجعل بطلة الرواية امرأة لاستبعد قرار القتل، وتحول إلى نوع من العاطفة المشبوبة، لامرأة تواصل عمل حبيبها الراحل. (صص ٢٢-٢٣)

هذه النقطة يُعاد تصويرها في "حلبة التزلج". فبطل القصة، المبتدئ في لعبة الحرب، يُعتقل على أحد الحواجز. ويتعامل معه المحققون بقسوة إلى أن يعرفوا من

هو والده وما هي ديانتها، فيطلقوا سراحه. ويتساءل بطل الرواية في نفسه، أى من هاتين المعلومتين حققت هذا السحر؟

لقد التحق البطل حديثاً بصنفوف إحدى الميليشيات ليثبت لأخيه طارق أنه ليس الشاب الضعيف كما كان هذا الأخ يعتبره دوماً. وخلال أقل من شهر من انضمامه كلف بمهمة. ولكن سعادته وفخره يحبطان حين يعلم أن طارق، الأخ الذى أراد أن يثير إعجابه، قد قُتل:

لم أنبس بكلمة.. كنت أعرف أننى ووالدى.. وأخى الصغير.. ورجال الحى، ورجال الوطن كلهم منزلقون.. وأن المتفرج الوحيد هى أمى وسجادة صلاتها (ص ٨٩).

"رجال الحى ورجال الوطن كلهم منزلقون"، كانوا يفقدون السيطرة. أما النساء فكان ينتظرن على الأطراف: "المتفرج الوحيد هى أمى وسجادة صلاتها". لقد أفقدهن وجودهن على الأطراف، على الهامش، أى فعالية، ولكن تلك فى الوقت نفسه ساعدهن على عدم الوقوع فى الدوامة. وتمكنت نهى سمارة، عندما جعلت بطلها رجلاً، من شرح موقف الرجل من النساء المنتظرات: إنهن على الأطراف، يتفرجن عاجزات، ولهذا فلا علاقة لهن بالحرب، ولكنها عندما تقول أن "رجال الوطن كلهم منزلقون"، فإنها تعلن بوضوح أن الرجال هم للذين فقدوا السيطرة، وليس النساء، وتمثلن فى هذه الحالة الأم، قد يكن متفرجات، ولكنهن لا يزلن فى الخارج، حتى لو كنَّ على أطراف الدوامة، يحتفظن بالحرية التى يتيحها تهميشهن.

ولكن ينبغى أن يحدث نوع من التوازن بين المشاركة غير المحكومة وبين عدم وجود علاقة. ففي هذه الحرب كان الجميع متورطون، والفرق الوحيد كان فى حجم المشاركة والوعى بالدوافع. كان الجميع متورطون.

بخط الجريدة التى تعمل فيها، بنوعية ثقافتك، بطائفتك على الهوية، بأصدقائك، ... قد يفتح حياتك مسلحو الفئة الثانية، شئت أم أبيت، سيرونك خصماً حتى لو لم تكن، فكيف ستحمى نفسك؟ (ص ١٦).

## إباحية العنف

هناك من رفض الحرب، وهناك من تبنى العنف الكامن فيها لأن عرف أن الحرب:

"أصبحت أقوى من إرادة الإنسان، ومن حب الأب  
وحنين الأحبة... وجدنا أنفسنا نستسلم لإرادة الحرب  
ونحن نتخذ قرارات ملؤها الشجاعة والتصميم".<sup>(١٥)</sup>

وصفت إيتل عدنان الحرب بأنها "انفجار نووي، ليس من قبل ولا من الخارج، بل من صميم ذاكرة جنسهم"، لم تكن من الخارج، بل كانت نابعة من داخل الروح الجمعية. كان من المحتم أن تتبثق، وكلما اقتربت من السطح، كلما اقترب الفرد من "تباريح العنف، وكلما أصبحوا على سجيّتهم".<sup>(١٦)</sup> ليس هذا مجرد تشقّ بلاغي، وإنما هو تجربة جادة تشعرنا بأن هذا الأدب يحاول أن يواجه، وي طرح الأسئلة. كانت الحرب قوة تتفجر من أعماق كل فرد، وبينما ينشق القلب وهي تجد طريقها للخروج، أرسلت شحنة سرت في النظام، شحنة تعيد الحياة إلى من فقدوا الإحساس. وفي ضجر الحرب وقرقها وقلقها وعزلتها، أصبحت هذه اللحظات من المشاعر المكثفة والوعي بالنسبة للبعض عقاراً مخدراً، يلجأ إليه كثيرون حتى الرمق الأخير ليبقوا على مشاعرهم حية.

في رواية ليلي عسيران *قلعة الأسطه*، يوجه ابن مريم إلى أمه اتهاماً بأنها تسعى إلى الخطر: "أنت مجنونة، وهكذا عادتكم، كلما أتى الخطر من مكان، ركضت إلى مصدر الخطر لتستوضحي الأمر" (ص ٢٢).

في هذا الأدب، سيجد القارئ كثيراً من أبطال الروايات الذين انساقوا إلى القتال، خاصة القتال العنيف. كان عليهم المغادرة، من أجل سلامتهم الشخصية وسلامة القريبين منهم. لكنهم لا يستطيعون التخلي عن بيروت، حتى مع معرفتهم بأن بقاءهم لا يخدم أي هدف. إن بقاءهم لا يقدم بالضرورة حلاً لأي شخص، ولكنه ضروري للإحساس. ضروري ليشعر الإنسان بالغضب، وضروري لأن يشعر بأنه جزء مما يحدث. تؤكد ليلي عسيران، شخصياً، ومن خلال بطله رواية

قلعة الأسطى، أن البقاء كان ضروريًا؛ لأنه يمثل قرارًا، لم يكن من المهم أن يكون قرارًا بالعيش أو الموت طالما أنه قرار فردى: "ترفض السماح لأي شخص باللعب بأقدارنا، إلا إذا أتى للعيش معنا.. كنا وحيدين، وكنا مع الجميع" (ص ٧٧). وتكتب نهى سمارة، فى الطلوات عاشت أكثر من أمين، أن كون الشخص حاضرًا يعنى أنه واحد من تلك النخبة من البشر الذين اختارتهم الأقدار ليشهدوا وجهها لوجه على الأحداث التاريخية الهامة فى أوطانهم... أنا أعيش التاريخ الذى سيقرا عنه أولادى فيما بعد... (ص ٩).

لقد ساهمت مشاهدة الفضاعات فى خلق الوعي، وفى كثير من الحالات فى إيقاظ الشهوات الجنسية. فى تحليل جوانب أدب الحرب العالمية الأولى يسترعى أدب "بول فيسل" الانتباه إلى ما فى الحرب من إثارة جنسية:

منذ القدم، عرف كل من عاش تجربة الحرب والحب أن هناك علاقة تتداخل غريبة بينهما، لغة الهجوم الحربى، اغتصاب، هجوم، اقتحام، اختراق - كانت تتداخل دائماً مع اللغة المعبرة عن الاعتداء الجنىسى... فالعرب... تثير شيئاً أشبه بالازدهار الاستوائى للنشاط الجنىسى خلف الخطوط، والذى يقابل أعمال القتل التى تحدث على الجبهة... بل إن بعض العلاقات بين الحرب والجنس ما زالت أكثر خصوصية وسرية. وهناك كثير من الشهادات التى تربط الاستمنااء والرغبة القهرية فى كشف الأعضاء الجنسية بالمخاوف والإثارة الخاصة بقتال المشاة<sup>(١٧)</sup>.

وحين تدرك بطلة قصة سمارة، "وجهان وامرأة"، أن زوجها، الذى ذهب إلى باريس للعمل، لم يذهب فى الواقع إلا لأنه كان خائفاً، شعرت بأنها قد تحررت، لكنها شعرت فى الوقت نفسه بالرعب. كانت وحيدة فى ظل أحداث العنف هذه، فجلست على الأرض أمام مرآة وراقبت نفسها وهى تستمنى<sup>(١٨)</sup>. تعلق سمارة:

"تستفيق رغبات الجسد أمام أخبار الموت المتكررة،  
وفي الحروب على الأغلب، لاحظي أن أوروبا لم تعش  
انحلالاً أخلاقياً إلا بعد حربيها، [...] لقد تضعضت  
كل القيم أمام الموت، ولم يبق حياً إلا حدود الجسد  
ونبض الحس والغريزة!!". (ص ١٠٣)

وتعزو إيتيل عدنان في روايتها "ست ماري روز" كثيراً من أعمال العنف  
إلى "توازن جنسية مريضة" لا يمكن إشباعها بسبب الكبت الأخلاقي؛ فعنف الحرب  
يتغذى على العجز الجنسي" (ص ٦٦) لكن كثيرين (وهم عادة من الرجال في أدب  
طرفيات بيروت) ممن دخلوا إلى قلب الإثارة ليس فقط من أجل الحصول على  
النشوة الموجودة في المخدر أو النشوة الجنسية، ولا بدافع الجنون، بل من أجل  
الكسب. في رواية *كو/بيس بيروت*، تكتب غادة السمان ساخرة:

الأثرياء يحاولون شراء النجاة من غضب الشعب  
بالمال. بعضهم استطاع الهرب بأمواله إلى أوروبا حيث  
ينتظره جحيم من نوع خاص.

البعض قرر (الاحتيال) على البقاء أملاً في مزيد من  
الإثراء عن طريق الحرب الأهلية، واستمراراً في  
منطلقاته العتيقة القائمة على التوهم بأنه بالإمكان شراء  
أي شيء بالمال: حتى النجاة. (ص ٣٥٠)

وقبل الحرب كانت إيتيل عدنان قد كتبت:

إننا لا أعرف كيف سأموت في هذه المدينة حيث  
يتداخل المال مع الموت.. إنهم يضربون سجيناً حتى  
الموت للحصول على قميصه في حين أنهم قادرون  
على أخذه بكل بساطة، لكنهم يحبون القتل الذي يسمونه  
عملية<sup>(١٩)</sup>.

فى روافة حنان الشفء؁ ءكافة زهرة؁ فءشى أءمء أن فعفه نهافة ءارب إلى ما كان علفه من قبل ... لا شىء. فاسترسل هو وزملاؤه من الملفشفا فى النهب والسلب؁ والفففم بما فسرءون؁ والعفش فى رءء؁ ولكن ءون أن ففءءوا ءس الأءلاقف فمافا. فى أءء الأفام فعوء أءمء إلى البفء ءالباف معه مصباءف فمفنا؁ وءفن فسفسر منه زهرة فسرد علفها مءامرفه فى فلك الفوم ءفن أنفءوا امراة ءامل بشهامفة؁ ثم قاموا بنهب بففها وءرقه لإءفاء ءءفل (ص ١٥٧).

أصبع السلاع مقءساف؁ وصاءبه إلها. أءمء هذا نفسه؁ عفا ما أخذ رففقه ءرفء إلى المسفسفى؁ أبقى الطفبف ءءف فءفء سلاءه ءفى أفم العملفة بنءاء. وكان مقفءاف بأن الكلاشنكوف المصوب فءو أضلاع الطفبف كان هو الضمان الضرورى لنءاء العملفة (ص ١٦٢).

### أطفال ومءافع كلاشنكوف

ءارب؁ وهى "أقوى من إرءاة الإنسان"؁ أصبحت شفئاف شفطائفاف. بعض القصص كانت فصور هذه القوى الشفطائفاف فى هفئة فشففصفة: فهى أءافنا الشفطان نفسه؁ وغالباف ما فكون هو القناصر. فى روافة رقفق القرن العشرفن؁ فءم فءوى قلعءى إبلفس أو الشفطان بأنه:

الذى فعمل فء قواففن ءفاة؁ فء صراع ءفر  
والشر؁ إنه طغفان الشر؁ أرجوك أن ففظر إلى هذا؁  
والأ فافنا بصمفنا سنكون مفعاففن على فمارنا وءمار  
الأرض وءفاة عموما (ص ٤٥).

فبالنسبة لكل من بقى فى بفرو؁ كانت ءارب فصبء هى "الأءر".

ومن بفن كل من بقى؁ لم فكن أء مءصنافا فء الرمز ءوهرى لشرور ءارب: القناصر. نشر القناصة الرعب فى الأءفاء أكثر مما فعل القصف. كانوا فصوبون بقسوة على أءاف مءهولة. أصبحت هذه الأهداف؁ وأصبء هؤلاء الناس؁ كما كففب أمة ءمءان فى روافئها الأزرق القائم مع الرفء؁ "قفرانا فعءو

مسرعة قرب الجدران" (ص ٧٩)، ولكن معظمهم حاول أن يجد ملجأ من الخطر الموجود في كل مكان عن طريق البقاء في المنزل. تكتب عسيران في قلعة الأسطه أن "القناص" جعلهم:

كالسجناء خلف الجدران المنيعه، والممرات الواقية  
والملاجئ الرطبة، لا وسيلة عندنا لمكافحته ولا لصدده  
إلا بالعض على الأعصاب، وانتظار "إشراقة الليل".  
وقتها كانت تحين فرصة الحياة فنهرع من المخابئ  
وننتفس بسرعة ما تبقى لنا من الهواء الطلق.  
(ص ١٥-١٦)

التناقض الظاهري في تعبير "إشراقة الليل" يوضح لنا بصورة مؤثرة ما حدث للزمن: النهار ضوء وخطر، والليل ظلام وأمن. لقد انعكس النظام الطبيعي.

في رواية كوايس بيروت تكتب عادة السمان عن القناص الذي تحول إلى رمز لسجنائها أكثر مما كانت جدران المنزل الذي سجنّت فيه بطلّة الرواية. (٣٠) فكما حاولت المخطرة بالخروج كان هو يبقى هادئاً إلى أن تبتعد البطلّة عن مرمى سلاحه. وعند ذلك يطلق "وابلا من النيران" حولها، كما يفعل جميع القناصين عند السمان، مبقياً عليها "سجينة هذه السماء الشاسعة" (ص ١٠٤). ولكن هذا لا يعنى أنه لم يكن مخلصاً في أدائه، بل كان كذلك. لقد كان "قناصها" مثل ذلك الذي أطلق النار على صياد سمك في موقع سابق من كوايس بيروت، ثم أطلق وابلاً من النيران حول من أرادوا أن يساعدوا صياد السمك. لقد أراد لهم أن يعودوا إلى أفعالهم (ص ٢٤٣). والأفصاح هنا دلالة مجازية على عقلية زمن الحرب: على الناس أن يتحولوا إلى حيوانات في أعين السايكلوب الإلكتروني/ حارس حديقة الحيوان (ص ٤٧ و ٧٨).

كان القناص، الذي لم يكن يرى أبداً، ولكن الآخرين يشعرون بوجوده، هو الذي حول بيروت إلى حديقة حيوان/سجن. كانت لبعض الناس رؤوس فئران (ص ٢٢٨) وبعضهم الآخر كان يمشى مثل القروء: "عبرت الحديقة ركضاً وقد حنيت هامتي كالقروء: إنها مشية الناس في زمن الحرب الأهلية" (ص ٨٧). لقد حولت

الحرب البيوت إلى أقفاص، إلى ملاجئ، حتى الحيوانات في رواية *كوابيس بيروت* فضلت البقاء في الأقفاص على الحرية. فقد راقبت بطلة الرواية بعض الحيوانات المسجونة في أقفاص في محل للحيوانات الأليفة، وقررت أن تفعل شيئاً لها لكي لا تموت جوعاً، فدخلت المحل وفتحت الأقفاص. ومع أن الحيوانات كانت قد ظلت طويلاً تعوى من شدة الجوع فإنها تجمدت عندما فتحت الأبواب، ورفضت مغادرة أقفاصها التي توفر لها الحماية. كذلك الإنسان، فضل الأقفاص على الحرية: فشادى شقيق بطلة الرواية يرفض أن يهرب من السجن الذي هرب منه جميع سجنائه، ويصر السجناء على أن يهرب حتى لا يحتاجون لبناء سجن جديد، لكن شادى كان عنيداً متمسكاً بالبقاء في السجن؛ ففي هذه الظروف، أصبحت ردود أفعال البشر والحيوانات واحدة (ص ٢١٥).

إن ميل عقلية السجن إلى اعتناق إرادى لقضية ما، هو أمر غريزي. يصف برونو بتلهايم سجناء معسكرات الاعتقال بأنهم مشغولون بأمور المعيشة اليومية إلى حد استبعاد أى شيء آخر، حتى يبدو أن السجن أصبح مفضلاً على الحرية<sup>(٢١)</sup>. ولكن كم من الزمن يستطيع المرء أن يبقى سجيناً إذا لم يكن الخطر ظاهراً دائماً؟ في مجموعة وصال خالد *دموع القمر*، تعد قصة "المقامة اللبنانية" تحذيراً لأولئك الذين لا يستطيعون الاستمرار سجناء لعدو غير مرئي؛ فهم ما إن يغامروا بالخروج من بيوتهم حتى يتعرضوا لخطر القتل (ص ٣٢-٢٥).

لكن القناص، مثل الحرب، لا يقيد فقط، بل يمكن أن يحرر أيضاً. تروى لنا حنان الشيخ حكاية امرأة تدعى زهرة، تختار حبيبها قناصاً. وحين تعتاد زهرة على القناص يصبح لهذا التجسيد المجهول للشر اسم، هو سامى، وتصبح له هوية مختلفة، فلم يعد قاتلاً عديم الرحمة، بل "قرصان تلك السفينة الغارقة في تناقضات الحرب، تناقضات تمكنت منى" (ص ١٦٧). وحين يتم التعرف على الإنسان ينسحب الشر إلى مكان آخر، حيث يعود عصياً على التفسير مرة أخرى.

في كتابات الرجال، يظهر القناص كأحد أوجه - أو وظائف - الحرب، أما كتابات "طرفيات بيروت" فترى القناص إنساناً، فأسطورة الصورة التجريدية للشر بوصفه حقيقة إنسانية تمنح وسيلة للسيطرة. القناص بشر، يمكن مجادلته، وبالتالي

إقناعه بأن يسلك سلوكاً آخر. إن أكثر الصور قوة للقناص هي صورة الطفل. الطفل البريء المفتقد للخبرة، والذي سيستجيب بالتأكيد لأمه أو لمن تعامله كأم. وهذا هو الأمل في كتابات طرفيات بيروت. فرمز للإنسانية الحرب كان يجب تفكيكه حتى يمكن تمييز ما هو إنساني، ويصبح التوسط ممكناً. كتبت كثيرات من الطرفيات عن محاولاتهم الخاصة أو محاولات بطلات رواياتهن معاملة القناص كالطفل الذي توقعوا أن يكونه؛ فالبنادق أحياناً كانت أطول من الأطفال الذين يحملونها<sup>(٢٢)</sup>. لم تكن هذه المحاولات ناجحة، ولكن كان الأمل موجوداً طالما كان هناك من يتعرف على الطفل في القناص.

كان هناك أمل، لكن كان هناك أيضاً تناقض رهيب بين القناص الذي رفض الطفل في نفسه، وبين الطفل الذي كان يلعب لعبة لا يريد أن يعترف ببقل جاذبيتها. مها، في رواية إملي نصر الله *تلك الفكرية*، تتحدث عن القناص الذي صوب سلاحه إلى رأس الطفل الغافي بين ذراعي أمه. كان هدفاً سهلاً، انتظر القناص زوال صدمة ضربته الأولى، ثم أطلق النار على الأم. وتصف لنا طيارة، في *البقاء في بيروت* (١٩٧٩)، مواجهة مع "عنصرين مسلحين" كانا قد عقدا رهاناً على عشر ليرات لمن منهما يروّع البطلة، ولأن الرهان رهان ارتاعت البطلة، فطمأنها "العنصر المسلح" قائلاً: "اسمعي، لم أكن أريد قتلك، أردت فقط أن أربح عشر ليرات..." (ص ١١٠).

يأخذ القناص بيدي الطفل آلات القتل، وب عقلانية باردة محسوبة، يكسب أجره "العادل".<sup>(٢٣)</sup> وفي قصة عنوانها "الرأس الأخير"، ترسم وصال خالد صورة شاب يسعى مثل الآخرين إلى "حياة مستقيمة". وقادته الظروف إلى "العمل قناصاً". وفي أحد الأيام، والساعة تقترب من السادسة، شعر بتوق للخروج لمقابلة صديقه هيلدا. سار طفل في مرمى الهدف، وتردد، فلم يكن هناك اتفاق على ثمن قتل الأطفال. فلو أطلق النار على الطفل فهل سيحسب هذا ضمن يوم عمله المشروط بقتل ستة على الأقل؟ كان الرأس الأخير دائماً هو الأهم؛ لأنه يضع نهاية يوم عمل طويل. وأثناء تفكيره ملياً بمعضلته، استعاد مشاهد طفولته؛ والدته، التي كانت تعمل خادمة، ماتت حين سقطت عن الدرج الذي كانت تنظفه. وكانت تريده أن يصبح طبيباً، لكنه لم يلتحق بكلية الطب لأنه كان فقيراً جداً، لكنه الآن يكسب من عمله

١٠٠٠ ليرة لبنانية شهرياً، وهو ما يعادل ما كان يمكن أن يحصل عليه لو أصبح طبيباً. لقد حقق حلمها وشعر بأنها كانت ستفخر به: وفي يوم من الأيام، انتظرت هيلدا دون أن يأتي، وفي اليوم التالي:

نشرت الصحف خبراً صغيراً في إحدى صفحاتها  
الداخلية: "تم تفجير البناية الشاهقة، الكائنة في محلة....  
التي روع قناصها المنطقة".

وقد وجدت جثة القناص بين الأنقاض. (ص ٢٢-٢٤)

وجدت جثة طفل بين الأنقاض، فكثير، إن لم يكن معظم الذين يقاتلون، هم أطفال بلا براءة، وإن بدا هذا تناقضاً، فعلياً أن نحاول فهم طبيعة الحرب.

الحرب والسلام، الحب والكراهية، الفرح والحزن، الموت والميلاد، الانفجارات والسكون، البراءة والشر، هكذا هي تناقضات الحرب، كان القناصة أطفالاً مقاتلين يعودون إلى المنزل ليلاً "ينزفون"، ولكنهم متشبثون بأسلحتهم". لقد فقدوا لعبهم القديمة وتمسكوا بقوة بلعبهم الجديدة، لكنهم لم يكونوا صيادين فقط، بل كانوا ضحايا أيضاً. في رواية *كوابيس بيروت* تصف عادة السمان جثة طفل:

طفل آخر كان يرقد على الرصيف إلى جانب جثة  
الرجل... كان آخر طفل خرج من الفجوة وقد اعتبره  
القناص عصفوراً... فاصطاده. (ص ٧٢)

في هذه الفقرة تجاور عادة السمان بين الشر والبراءة، بين الجريمة والضحية. واستخدام هذه التناقضات، خصوصاً عندما تتضمن إشارة إلى الأطفال مثل البراءة والأمل، يجعلها شديدة التأثير.

وفي تحليله للحرب الأهلية الإسبانية، يستفيض بنسون في شرح هذه النقطة:

كما أن التباين بين الرجال والآلات أداة أدبية مدهشة  
في وصف الحرب الحديثة، فإن وصف التأثيرات التي  
تركها القصف الجوي على الأطفال خلال الحرب  
الإسبانية كان أعظم تأثيراً<sup>(٢٤)</sup>.

فى قصيدتها "توق للطفولة"، تكتب أندريه شديد أيضاً عن الأسلحة التى لونت  
ألعاب الأطفال بالدماء:

أى كلمات

أى نظرات

أى حركة

ستعيد الطفولة

لأطفالنا التواقين للطفولة<sup>(٢٥)</sup>

وتكتب وصال خالد فى قصة بعنوان "الخيمة طفل آخر لا يأتى"، من  
مجموعتها القصصية *مموع القمر*:

"مات ابنها طارق سليماً معافى. كل قطعة جديدة،  
رجلاه لم يستعملهما سوى أربع سنوات. وعيناه خمس  
سنوات فقط. "قطع الغيار" عنده كانت كلها جديدة. من  
ترى يعوض فقهه؟ لا أحد!"

كانت قنبلة قد انفجرت فى غرفة الجلوس حيث كان يجلس طارق، فيسقط،  
وفى حالة من الذعرتحمل أمه الجثة الغالية غير مصدقة إلى المستشفى؛ حيث يُقال  
لها إنهم لا يستقبلون الجثث، ولدى عودتها إلى المنزل تضع طارق فى الثلاجة،  
وهى تتخيل أنه كان سيقول: "تالك فى التلاشة". وقدم لها الناس العزاء وحاولوا  
مواساتها: مازالت صغيرة وقادرة على إنجاب طفل آخر. لا، طارق لا يمكن  
تعويضه! والحياة ليست رخيصة كما تحاول الحرب أن تجعلها! لم تستطع البكاء،  
فالبكاء قد يكون حالة من الرقة أو ربما الغضب أو حتى الهزيمة. كانت عواطفها  
شديدة التضارب؛ بحيث لا يمكن التعبير عنها بصورة تقليدية. ولكنها مع مرور  
الزمن بدأت فى إدراك حكمة مشورة النساء، لكن ذلك كان بلا جدوى، فقد أصبحت  
عاقراً. (ص ١٥٣ - ١٦١).

العنف يولد العنف:

[هم...دمروا! خربوا! قتلوا! نكلوا! شوهوا! شرردوا!  
عذبوا! أحرقوا! و.... وخلقوا أصناماً جديدة.<sup>(٢٦)</sup>

ونسوا أن الأطفال أطفال. ما لم يستغلوهم. لقد أصبح قتل الأطفال وتشويه أجسادهم جزءاً من الحياة، ورمزا لوحشيتها التي بلا معنى، لم يكن هناك أي مجد في الموت في هذه الحرب، ولم تكن هناك قصص عن الشهادة. ولم يكن هناك مجد في أن تكوني أما لشهيد، وليست هناك قصص عن "أمهات عظيمات". لم يكن هناك إلا خيبة الأمل.

قالت "ست ماري روز" أعلم عيون الأطفال الصم البكم، التجسيد الوحيد الممكن للبراءة، لكن هذه البراءة نفسها هي التي تم استغلالها، لأنها كانت مغربة بما فيها من طوعية. وصف أحد المجرمين الجريمة قللاً:

نبحت مثل كلب، خدشت وجهي، وتقيأت على سروالي،  
ولكنني مزقتها وهؤلاء الأطفال المعضومون ينظرون  
إلينا. لن يفسوا أبداً ماذا يعني أن تكون خائناً؟!

شاهد الأطفال ست ماري روز وهي تسبح في نمها، وتاقوا لأن "يسمعوا ويتحدثوا ويرووا ما حدث، ولكن هذا لم يكن مؤكداً، فبعض الأمراض عصبية على الشفاء<sup>(٢٧)</sup>، إلى أي مرض كانوا يشيرون؟ إلى المرض الذي ولدوا به؟ إلى المرض الذي اقتحم صمت عالمهم؟ ليس بإمكانهم أن يخبرونا.

## خاتمة

الكتابة تعني توكيد الشعور بالمسؤولية؛ فبالقدرة على التعبير يمكن تخفيف اليأس والتشاؤم<sup>(٢٨)</sup>. الكتابة أيضاً تعني قدرة الفرد على تشكيل حياته، وجعلها متصلة بالواقع، مثل أسطورة تتجاوز واقعيتها خصوصية المؤلف. ومع استمرار الحرب، فإن تشكيل هذه الحياة كان يتطلب تطويعها وفقاً لتعرجات مسار الحرب، وللواقع الجديد الذي نشأ عنها. بعض هؤلاء الكتاب قننوا أن قوة القلم تتجاوز العلاج الروحي والعاطفي، كأداة لإيقاظ وعي جديد.

أغلب الأعمال الأدبية هي نتاج لفترة من التأمل. إنها عاطفة أعيد تجميع أجزائها في فترة من الهدوء، ومن المؤكد أن الغياب الواضح لتلك الفترة غالباً ما

ينتقص من القيمة الجمالية للعمل الأدبي، لأن الارتباك في تفكير المؤلف لا يمكن أن يوجه إلى تمثّل منظم ومقنع يمكنه أن يبذل ارتباك القارئ. وهذا يحدث خاصة لدى كتابة أدب الحرب، ويسود اعتقاد بأنه يجب أن يمر زمن على الوقائع التاريخية حتى يتم التحقق منها، وعلى الأساليب الأدبية لكي تصقل. وعادة ما يكتب المؤلفون من منطلق إحساسهم بالمسؤولية لإيضاح الدوافع والمثّل من وجهة نظرهم، ولفضح شرور العدو أو شرور الموقف نفسه. فلهم دور في إثبات أن روايتهم للحرب هي الرواية السائدة، وأن الحرب التي كُسبت في ساحة المعركة سيتم كسبها أيضاً في الخطاب.

ولكن في لبنان لم يكن هناك طرفان، ولا مئات الأطراف، بل كانت أطراف الحرب بعدد ما في لبنان من أفراد. ولم يستطع الأدب التعامل مع قضايا، بل تعامل مع لحظات الالتزام. كانت الاستمرارية الوحيدة هي ردود الفعل الفردية، وقد كانت للكتاب ردود أفعالهم التي خلقوا بها حقيقة استدلالية كانت تعكس في بعض الأحيان الحقيقة التاريخية، وفي أحيان أخرى لم تفعل. وفي رد الفعل الفوري لا تظهر فقط أحداث الحرب كلّ على حدة، ولكن تظهر أيضاً دينامياتها. وفي مثل هذه الحرب، وفي مثل هذا الأدب، من المهم النقاط الدقيقة الشعورية لهذه اللحظات. وأية تحفة أدبية تستفيد في بنائها من الزمن سيكون عليها أن تخلق أسباباً بأثر رجعي - وهذا هو، في النهاية، ما يعطى الأدب حق الامتياز<sup>(٢٩)</sup>.

ولفهم الحالة الشعورية أكثر من فهم حقائق هذه الحرب العسية على الفهم، من المهم قراءة هذه الكتابات في لحظة غضب الكاتب وإحباطه، وحتى في لحظة تشكل الوعي بالتورط والمسؤولية.

كانت طرفيات بيروت يسجلن تجاربهن كما حدثت. وبالكتابة أدركن كنه مشاركتهن، وفي الوقت نفسه جعلن الآخرين يدركون. كن يصنعن أسطورة حرب جديدة، أبطالها من الذكور والإناث. وحولت الأسطورة الخروج عن التقليدي إلى حقيقة مشتركة معاشة. رأى الأفراد أنفسهم متورطين، ومن ثم كان في استطاعتهم وضع التفاعل كعناصر نشطة. أصبح يمكنهم أن يستجيبوا للحرب بطرق جديدة ومختلفة. وتم كشف حقيقة الدوافع اللاعقلانية وتم إظهار أن القوى، المجردة من

الهوية ظاهرياً، لها هوية. وكان القناص هو الصورة المصغرة للحرب، ولكنه كان إنساناً أيضاً، بل إنه كان، قبل كل شيء، طفلاً.

ومن قرأوا ظرفيات بيروت أمكنهم أن يفاوضوا على واقع مختلف؛ فقد استطاعوا تمييز اللاعقلاني، ومن ثم، تجريده من قوته.

## الهوامش

- (١) بمجرد التعهد بعدم العودة إلى ما أدى إلى الحرب العالمية الثانية، تم نسيانه (انظر فريدريك هاريس):  
Frederick J. Harris, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II*, p. x.
- (٢) J. Irving, "The Making of a Writer. Trying to Save Piggy Sneed". *NYT*. 8.22.82.
- (٣) غادة السمان، كوابيس بيروت، ص ص ٢٥٠، ٢٥٧، ٢٦٣. وهناك بعض الروايات اليوتوبية التي تقدم بسذاجة وعودًا بحل "سوء الفهم" بين المسيحيين والمسلمين. انظر بشكل خاص: تيريز غريب، لقاء في الجامعة، بيروت، ١٩٨٢.
- (٤) رفيف فتوح، تفاصيل صغيرة، بيروت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٣-١٥٣.
- (٥) إيتيل عدنان، "Tribal Mentality". p. 32. "هذه حرب لا تحتل أسرى... الأسير يقتل يقتل فوراً". إلياس خوري، الجبل الصغير، بيروت، ١٩٧٧، ص ٤٧. قارن، نهى سمارة، الطاولات، ص ص ١٦، ٤٢. انظر أبو الفرج، واحتترقت بيروت، ص ٤١.
- (٦) F. R. Benson, *Writers in Arms*, New York, 1967, p. 7. كان مالرو يعتقد أن الحرب يمكنها أن تستعيد للمتف "خصوبته"، وشعوره الجوهري بالانتماء، ص ٦٩؛ وقارن ص ص ٣٨، ٦٧، ١٢٠، ٢٥٧، ٢٦٦.
- (٧) Nancy Houston, "Pleureuses et Rieuses: La Guerre Racontée aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38, 1982, p. 427.
- (٨) نقول إستيل جلينك أن قصص حياة النساء تكشف عن "وعي بالذات، وحاجة إلى التوغل والتأمل في حياتهن للشرح والفهم...".  
Estelle Jelinek, "Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition" in E. C. Jelinek (ed.), *Women's Autobiography*, Bloomington: Indiana U.P., 1980, p. 15.
- انظر أنيت كولودوني  
Annette Kolodony, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Autobiography*. p. 257. Suzanne Juhasz, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Milieu's *Flying and Sita*, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*", in Jelinek, *Autobiography*, p. 223.
- ويكتب بول فوسل Paul Fussell عن مساهمة الرجال في الحرب العالمية الأولى. ويؤكد على: "رحلات مهمة" و"لحظات روحية" بصفتها من مكونات الأدب القصصي.  
(*The Great War and Modern Memory*, Oxford U.P., 1977, p. 131).
- (٩) عقّاد، "Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa*, Cambridge (Mass.), 1982, pp. 25-30.
- (١٠) Flora van Houwelingen, "Francophone Literature in North African" in Schlipper, *Unheard Words*. p. 109.

(١١) كانت هناك بعض الكتابات التي تميل إلى تسهيل الأمور، خاصة الشعر، ظهرت عقب الحرب في أوائل وأواسط سنوات ١٩٦٠، ولكنها سرعان ما اختفت. في ١٩٦٢، كتبت سيمون دي بوفوار وجيزيل حليمي عن جميلة بوباشا، إحدى بطلات حرب الاستقلال. ورغم أن الكتاب ظهر بالفعل في السنة الأخيرة من الحرب، فإن كاتبتيه رغم اهتمامهما، فانهما كانتا من خارج المجتمع والحالة. ولم يكن كتابهما صادراً عن النساء المحاربات أنفسهن. وقد جمع باتريك كاسل وجيوفاني بيريلي كتابات عن الحرب تفصح بوضوح أكثر عن مشاركة النساء. لكن هذه الكتابات لم تكن مكتوبة بقصد النشر، قارن:

*Le Peuple Algérien et la Guerre: Lettres et Témoignages*, 1954-62, Paris, 1962.

(١٢) حنان الشيخ، زهرة، ص ٩٥، وقارن: عسيران، الأسطة، ص ٥٨.

(١٣) خالد، لموع القمر، بيروت، ١٩٨٠، صص ١٤١-١٥٠.

(١٤) في ١٩٨٢، حصل فيلم مارون بغدادى "حروب صغيرة" على التقدير في مهرجان كان. كان الفيلم يحكى قصص مجموعة من الأصدقاء وهم يقومون برحلات في طرق مختلفة أدت إلى نهاية دموية لكل منهم.

(١٥) عسيران، الأسطة، ص ٥٦.

(١٦) عدنان، *Sitt Marie Rose*, p. 40.

(١٧) *Fussell, The Great War*, pp. 270-1.

(١٨) "يستقى حب الحرب من الاتحاد... بين الجنس والدمار، الجمال والرعب، الحب والموت... معظم الرجال الذين ذهبوا إلى الحرب، ومعظم النساء اللاتي كن موجودات حولها، يتذكرون أنه لم يحدث في حياتهم أن كانوا بهذه الدرجة من اللهفة الجنسية".

William Broyles Jr., "Why Men Love War" in *Esquire*, November 1984, pp. 61-2.

(١٩) عدنان، "In the Heart of the Heart of Another Country", p. 34.

(٢٠) في لقاء مع مى مينا (النهار، ٢٢-٦-١٩٨٠)، تشخص السمان تفاؤلها في صورة بشرية. فهي تلبسه ثيابه، وتأخذه إلى شوارع الكلمات لتريه للناس، ثم يقتله القناص.

(٢١) تقارن بتى فريدمان سيدات المنازل في الولايات المتحدة في سنوات ١٩٥٠ بهؤلاء المساجين،

*The Feminine Mystique*, pp. 297-8

(٢٢) لقاء مع نيزى الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢. قارن، الأمير، في نوامة، ص ص ٦٩-٧٤. الشيخ، زهرة، ص ١٤٤. طبارة، *Survival*، ص ٣٧.

(٢٣) تكتب صليبي عن "ضميرهم الحي، الذى يدفعهم لأن يكسبوا نقودهم بأمانة"، *Debris*، ص ٢٠. والسمان أكثر سخرية حتى في كوابيس، حيث تكتب أن الناس الآن أقل قيمة من الكرنب: الكرنبة بـ ٦ ليرات، وقتل الإنسان بنصف ليرة، أى ثمن الطلقة، كوابيس، ص ٢٢٨. الأمير، في نوامة، ص ٤٦.

(٢٤) *Benson, Writers in Arms*, New York, 1967, pp. 232-3.

(٢٥) *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، ج ٤ (٣٢)، ص ٦. انظر أيضاً بسمه بتولى

"The Little Girl" in *With Love Until Death*.

(٢٦) الأمير، في نومة، ص ٨٢. ومثلاً: الطفل الذي كان الصحفي مهتماً بتصويره حتى إنه لم يفكر في مساعدته، ص ٧٩. وكان رد فعل عدنان هو الشعور بالغضب والألم عندما سمعت عن الطرق التي يتبعها المخرج شلويندورف في أفلامه. فعندما كان يستعد لإخراج مشهد في فيلم دائرة الخداع، قال إنه يحتاج إلى بعض الجثث الحقيقية؛ لأن الدمى المستخدمة غير مقنعة على الإطلاق. سمع بعض الأطفال المخرج، وفي الصباح عادوا ومعهم بعض الجثث. وطلبوا مقابل خدماتهم ٣٠٠ ليرة للجثة، واحتج المخرج: لماذا لا نقول ٩٥٠! كتبت عدنان قصة قصيرة حول هذه الحادثة، بعنوان: "المرض الأمريكي" (The American Illness).

(٢٧) عدنان Sitt Marie Rose. pp. 32, 02, 82. وتشرح عدنان أن هؤلاء الأطفال يمثلون الدول العربية: كلها ثائرة، وقليل منها تتجاوز حالة التبلد وفقدان الحس. (لقاء مع إميل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢٣ نوفمبر ١٩٨٥). ونشرت مقالات عديدة في الصحافة العربية والغربية (وأنكر بخاصة السلسلة التي نشرت في العدد الأسبوعي من Time، و The Wall Street Journal) لمناقشة مازق الأطفال ضحايا الحرب في لبنان، ومحاولة استشراف ما سيكون عليه المستقبل على أساس تحليل ردود فعل الأطفال. وفي مقال في L'Orient Le Jour (٢٨-٧-٨٠)، تم وضع صورة سريعة للمرأة اللبنانية في عام ٢٠٠٠. سوف تكون أكثر ثقة بنفسها، ودون أوهام ولا حتى مثاليات. وأقيم مؤتمر في ١٩٧٧ في الجامعة الأمريكية ببيروت تحت عنوان "وقع الحرب على الأطفال والشباب اللبنانيين". وقد ركز على تغيير القواعد الأخلاقية.

(٢٨) Susan Cahill, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. New York and Scarsborough, 1975. p. 85.

(٢٩) Harris, *Encounters with Darkness*, pp. 43, 337-8.

## الفصل الثالث

### بصوت جديد

الرعب أبداً لا يغور عميقاً... إنه يتكرر. (محمد ديب،  
من يذكر البحر؟)

... عندما يتحول مجرد المشى فى الشارع إلى مسألة  
حياة أو موت... يبدأ الناس فى توجيه أسئلة أساسية إلى  
أنفسهم. وما الثقافة لو لم تكن هى التعبير عن مساءلة  
الذات عن المصير الأخير. (توماس فريدمان، "وسط  
فوضى لبنان ما بعد الحرب: النشاط الثقافى يزدهر"،  
"Amid Lebanon's Postwar Turmoil Cultural  
(Activity Thrives", *New York Times*, 13 May 1982

فى مرحلة الصدمة المبكرة، بدأ البحث عن ملاذ لتجسيد الحرب بصرياً  
وشفويّاً وحرفيّاً. كثرت تفصيلات الرسوم، وكما فى كثير من الألب الذى كتبته  
جنود أمريكيون عن تجاربهم فى فيتنام، وفى البداية كان الدافع الرئيسى هو التطهر  
النفسى. وأظهرت الكتابات الأمريكية عن فيتنام، ومعظمها بأقلام ذكور، "الحاجة  
إلى الإذلاء بشهادة عما شهدته المرء، وبشكل ما، أن يحاول فهمه من خلال  
الكلمات." هذه هى كلمات ميتشيكو كاكوتانى Michiko Kakutani<sup>(\*)</sup> التى نعت  
الاتجاه إلى "التضحية بالخيال فى مقابل سرد التاريخ الشخصى الذى تستلزمه هذه  
الأعمال. كان هؤلاء الكتاب يأملون أن تكون لديهم القدرة على نقل بشاعة الحرب  
عن طريق تكديس التفاصيل التى عاشوها عن قرب"<sup>(١)</sup>. وغالباً ما تكثر مثل هذه

---

(\*) ناقدة يابانية - أمريكية، عملت فى نيويورك تايمز منذ ١٩٧٩، وفازت بجائزة بوليتزر فى النقد عام ١٩٩٨. [المراجعة]

الأعمال من التكرار، فلا جديد تكتب عنه على المستوى المادى أو المستوى التجريبي. فالتجربة البديلة غير المباشرة لن يدفع إليها سوى التلميح الضمنى. كان التجديد، خاصة في لبنان، هو الطريقة التى يتعامل بها كل فرد مع الحرب، سواء فى الشوارع أو فى غرفة مظلمة وبعينين مغمضتين. وفى ظل الضغوط العاطفية ازدهرت فنون التصوير والفوتوغرافيا والرواية والشعر.

فى لبنان كان مصورون وصانعو أفلام يستخدمون كاميراتهم دروعًا واقية، ويندفعون كالممسوسين إلى مناطق تقاطع النيران لتسجيل مذبحة أخرى، أو تقطيع أشلاء آخر، أو تعذيب آخر. فى *هوامش إلى السيدة "ب"* تتحدث عالية ممدوح فى قصتها القصيرة "مقبرة الصور إلى ج" عن الجنون المتزايد لمصور اعتاد أن:

يخرج إلى الشارع، كانت الكاميرا على كتفه. ووجهه  
لا يحمل أى أسف أو مرارة. لقد كان هناك من أجل  
الموت فقط. صور أشلاء الفدائيين.... لم يكن يفكر  
بالموت ولم يكن يخافه. والخطر الوحيد الذى كان  
يخافه أن تبدو الصور غامضة.<sup>(٢)</sup>

كانت الصور تحمض فنيًا ويجرى تكبيرها لتكشف عما فى هذه الصورة من رعب متميز جعلها جديرة بالالتقاط، ثم بعد ذلك تجمع فى ألبومات ذات أغلفة لامعة، لتباع فى بيروت أو أى مكان آخر. لقد أصيب الوعي بنوع من التبلد مؤقتًا بفعل "السعى لإضفاء لمحة جمالية".

لكن التطهير لا يصنع فناً عظيماً إذا لم يتم التخفيف من كثافته من خلال بصيرة فنية وتعاطف اجتماعي. لقد شهدت الحرب الأهلية اللبنانية، مثل معظم الحروب، نشر روايات أولى لم يقدر لها أن تكتمل بغيرها. لقد حدث فى لبنان انفجار فى الإنتاج الأدبي، ربما كان سببه وفرة دور النشر فى بيروت، ولكن أيضاً بسبب الحاجة للكتابة (وهناك بلا شك كثير من المخطوطات الموجودة فى الأدراج وستبقى فيها؛ فطالما أنها أطلقت القلق من مكنه، فقد أنجزت مهمتها)<sup>(٣)</sup>. وأصبح فعل الكتابة بالنسبة لبعض الكتاب إيماناً، ملاذاً يسعى الكاتب إليه ليخلص نفسه من

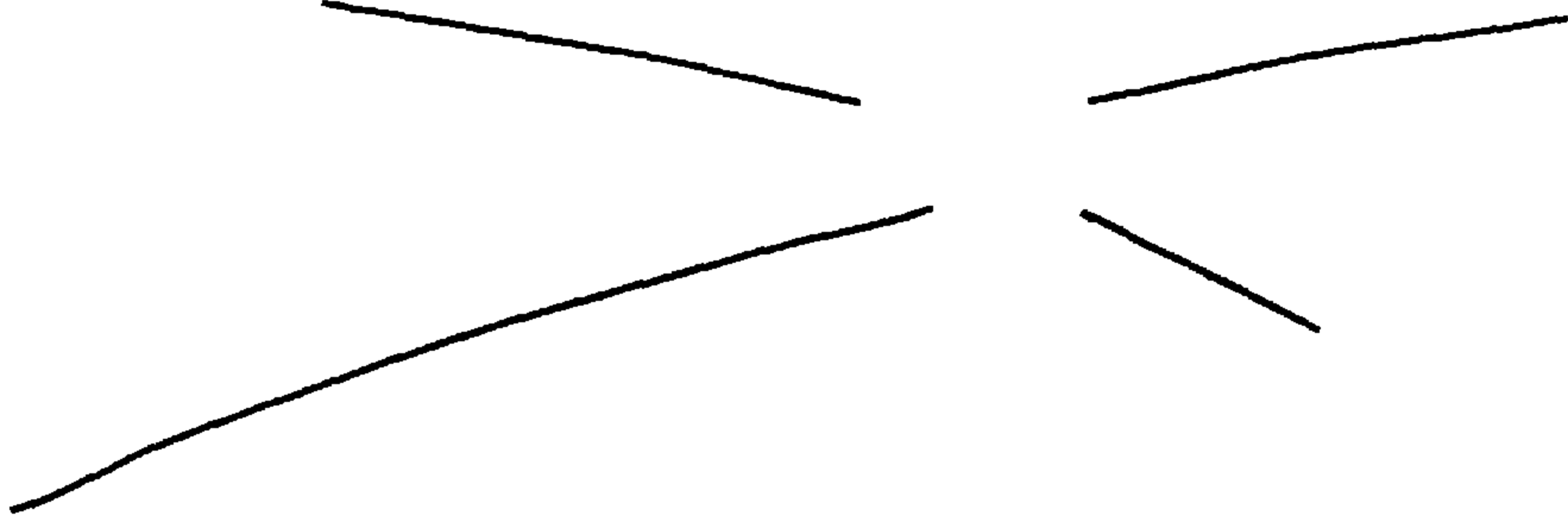
حالة الاشمئزاز والكراهية. وعند هذا المستوى فإن الحدث يبقى جليلاً وتبقى تفاصيلته حيوية وجوهرية؛ فلكي يحدث التطهر من الرعب، يبدو أنه يجب نقله بوضوح دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن هل في استطاعة كاتب أو فنان التعامل مع كل هذا الرعب دون السقوط في التكرار؟ بعض الأدباء، وخاصة الشعراء، خاضوا تجارب في الأسلوب والجنس الأدبي؛ والبعض الآخر، خاصة كتاب النثر، حاولوا الاهتمام بالمضمون.

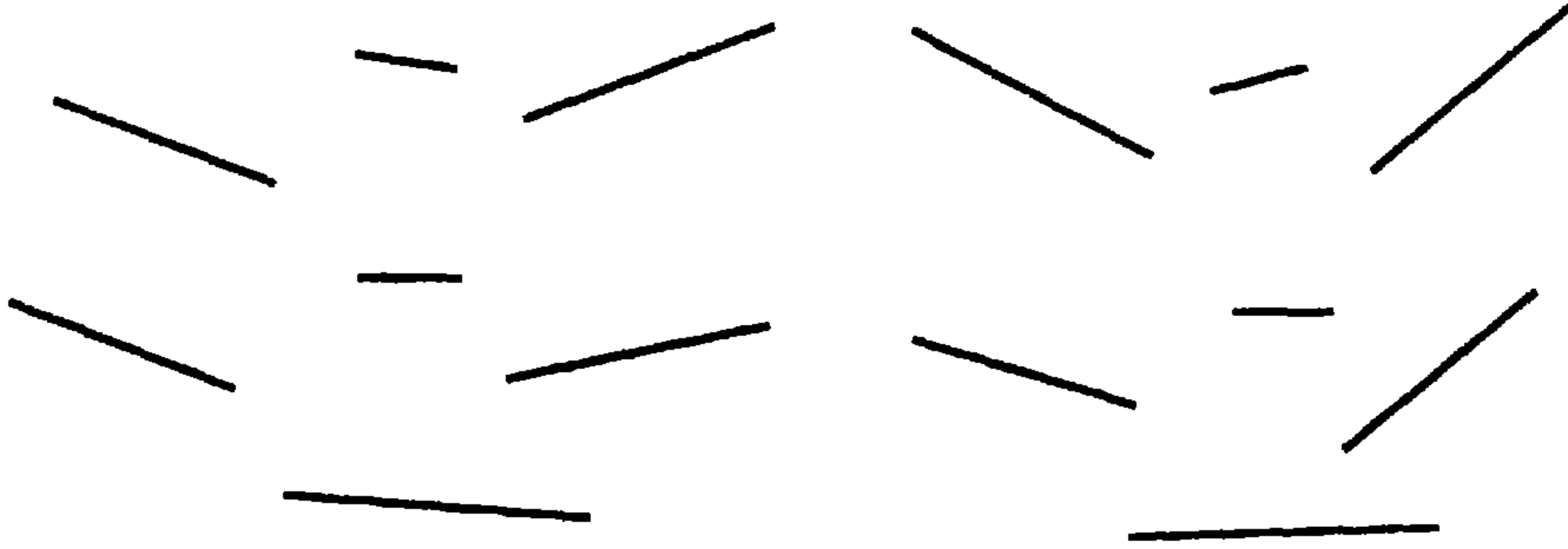
كان الشعر أكثر حيوية في استجابته للتحدي، فهدى النعماني في كتابها *أنظرها تتدحرج على الثلج*، (١٩٨٢) جربت في شكل القصائد. فالمقطع الأول من "المحيط منح صوتاً فسلها" يأخذ شكل دائرة، والمقطع الثاني أفقي. والسطران من "من طرف جناح إلى طرف جناح" يصفان تحليق طائرين إلى العالم المجهول لعلامات الاستفهام.



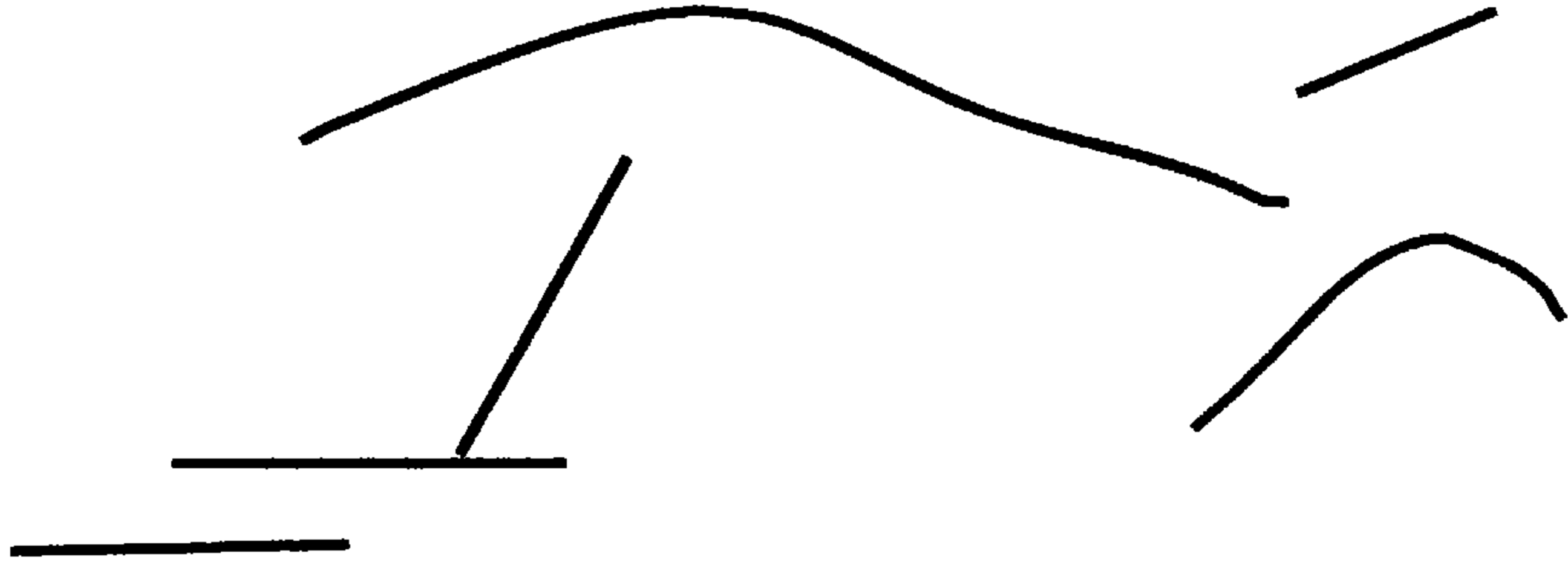
الأسطر الأربعة من "يوسع نفسه كالهواية" يشكل حرف إكس (x) هوة تصب فيها الأنزع الأربعة.



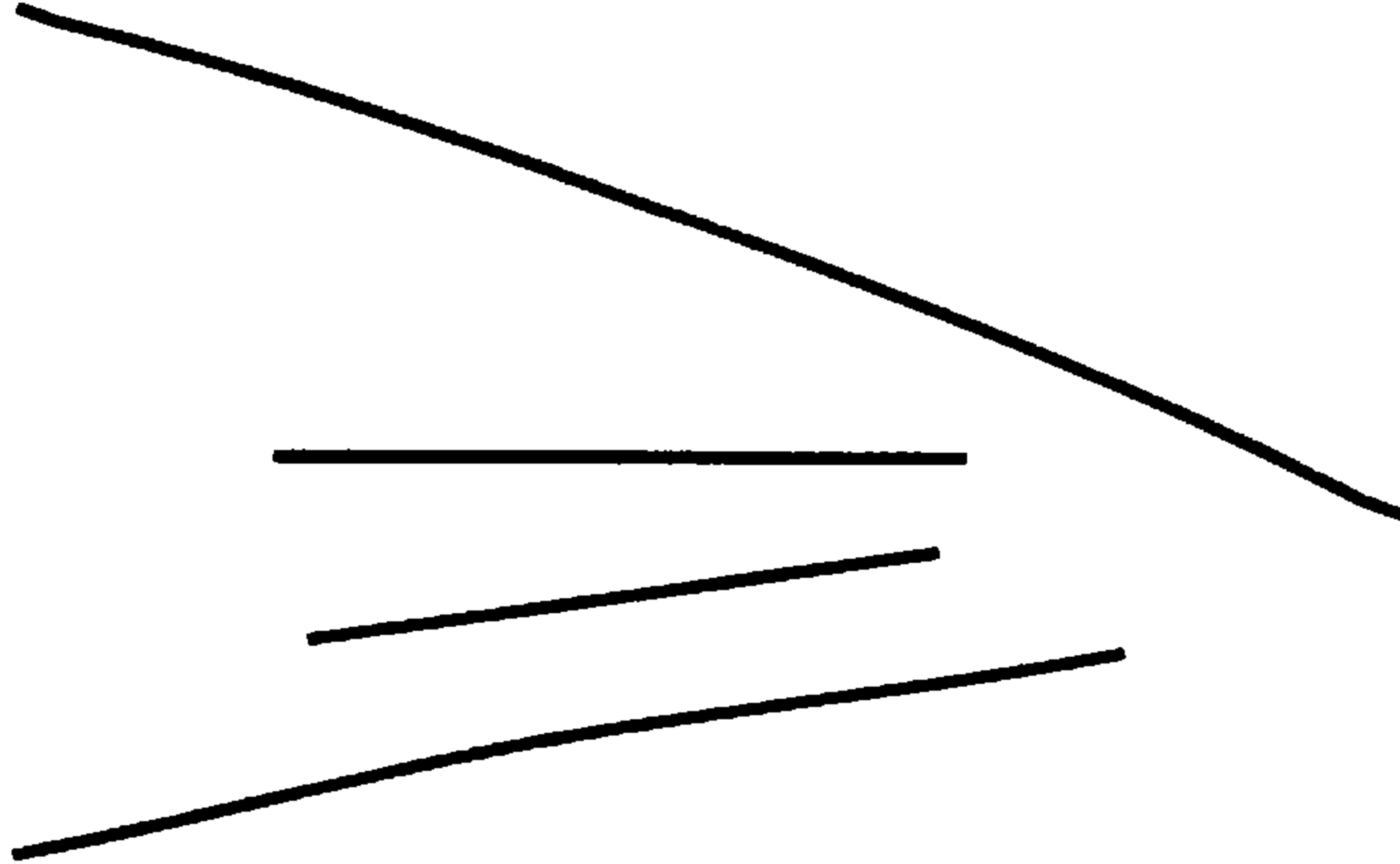
"تبسط معصيتك وتحصى معصيتي" تنتشر بعرض صفحتين في صورة أمواج.



وتصف الأسطر السبعة من "حوت ابتلع نفسه" حركات حوت ينبثق خارجا من المياه ثم يغوص في المقطعين الأخيرين.



والتشاؤم في "بارقة سكون" واضح نظراً لأن الاندفاع المتهورة إلى الأعلى  
للمقطع الأول يفسح المجال أمام انحدار المقاطع الثلاثة الأخيرة.<sup>(٤)</sup>



في ١٩٨٠، نشرت إيتيل عدنان قصيدتها الطويلة أو ربما سلسلة قصائدها  
القيامة العربية (*L'Apocalypse Arab*). كانت مشاعرها مشحونة جداً في ذلك  
الوقت، حتى أن اللغة لم تكن على درجة كافية من القوة بحيث تتمكن من نقل كثافة  
المشاعر. وكان عليها السماح للكلمات بأن تتفكك ثم تتفجر. كانت كل صفحة غير  
مرقمة، وملينة برموز بدت وكأنها تنمو عضوياً من الكلمات. وتشكل الرموز نظام  
إشارات يوضح نصاً لولا ذلك لظل غامضاً<sup>(٥)</sup>.

كما خاض كتاب الأعمال النثرية تجاربهم أيضاً، وإن كانت أعمالهم أقل عنفاً وقوة، ولكن على نفس الدرجة من كثافة المشاعر بكل تأكيد. هذا الفصل يحاول التعرف على بعض الأعمال التي اتخذت من الحرب مادة للكتابة، فأخرجت فناً بديعاً وليس مجرد صرخة ألم. في هذه الأعمال حاولت ثلاث من طرفيات بيروت فهم أنفسهن من خلال الحرب. كان عليهن أن يبحثن عن لغة جديدة، عن وسيط جديد يمكن أن يكون مؤثراً في توصيل واقع جديد. وتعتبر نهاد سلامة عن هذه الحاجة: "علينا أن نعيد ابتكار لغة ثقافية حتى نخرج من هذه الأزمة"<sup>(١)</sup>.

والكاتبات الثلاث اللواتي وقع عليهن الاختيار لعمل تحليل للأسلوب والموضوع في بعض أعمالهن، هن غادة السمان وحنان الشيخ وكليز جبيلي؛ والأوليان تكتبان بالعربية، والأخيرة بالفرنسية. ومثل كثير من الكتاب الآخرين، استخدمت غادة السمان الصحيفة وسيلة أدبية مميزة. وتتحول هذه الأداة بين يديها، أكثر من غيرها، إلى عمل إبداعى. أما حنان الشيخ فقد كتبت رواية غير عادية، متعددة الأصوات، تتمحور حول بطلنة تعيش الحرب وتتأثر بها في الوقت نفسه. وكتبت كليز جبيلي ما وراء الشعر، البطاقة. والبطاقة نوع أدبى شعبى من نتاج الحرب الأهلية اللبنانية. وترجع بطاقات جبيلي صدى عنوبة إيقاعية لمراسلات الحرب.

## طابع الحياة اليومية بلا أيام

في عام ١٩٧٦ نشرت غادة السمان رواية *كوابيس بيروت*. تروى هذه الرواية أحداث سبعة أيام و٢٠٦ كابوساً جرت في فيلا قرب فندق "هوليداي إن"، وفندق "فينيقيا" أثناء حرب الفنادق في أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٧٥، حيث حوصرت بطلنة الرواية مع جارها "العم فؤاد" وابنه "أمين"، والطباخ<sup>(\*)</sup>.

---

(\*) في الأصل: her cousin, her uncle, and the cook، لكن في الرواية تقول الكاتبة إنه جارها "العم فؤاد"، وليس عمها، وابنه "أمين"، وليس ابن عمها، وحرصاً على عدم تشويش القارئ، قمت أثناء مراجعتي للكتاب بتعديل كل الإشارات التالية إلى "عمها" أو "ابن عمها" في ملاحظات مؤلفة هذا الكتاب بناء على الأصل الروائى. [المراجعة]

تختار عادة السمان صيغة اليوميات للإيحاء بتسجيل الحقيقة، لكن الحدود القاسية للحقيقة تصبح ضبابية مع دخول الخيال. واليوميات هي قناع الخيال. تتحمل بطلة الرواية الانتظار الطويل متسلحة فقط بشعر المتنبي (ص ١٠)، ويتصميم لا يلين على البقاء<sup>(٧)</sup>، متطلعة بياس لمغادرة المكان، وخاصة صحبة "ابن عم فؤاد" غير المريحة، تقرر أنها إذا رأت أى شيء يتحرك ويعيش فإنها سوف تغامر بالخروج. وتأتيها الإجابة: كلب، فطلقة: القناص سوف، بل عليه أن، يطلق النار؛ لأن القتل بالنسبة له هو الطريقة الوحيدة ليدرك أنه ما زال على قيد الحياة (ص ٢٦).

ثم ينعكس وعى الذات بطريقة سلبية من خلال تداع حر مخدر: الفراش وعمتها التي ماتت فيه (لماذا لا ننام فى توابيتنا منذ الولادة؟)، إطلاق نار متصل، الهاتف. يطلب أحد معارفها إسداء خدمة تافهة. تضع السماعة ذاهلة. وفى الخارج تلتهم النيران "الهوليداي إن".

أحضرت كرسيًا وجلست عليه. ووضعت أمامي علبه  
سجائر وكبريت. واستسلمت لجنون المتفجرات... كنت  
أعني جيدًا أنني ربما للمرة الثالثة أقف على الخط الدقيق  
الفاصل بين الموت والحياة، وغمرني صفاء عجيب.  
وفى ذلك الدهليز الضيق كانت انفجارات متلاحقة  
تضيء أعماقي... (ص ٤٠).

هذا هو وميض الإدراك الذى يجلبه حضور الحالة.

يُولد وعيها أسئلة ما كانت لتفكر فيها فى أية حالة أخرى: ما هى علاقتها  
بهذه الحرب؟ وما دورها فيها؟ هل عليها أن تكتب؟ ربما لا، لأن كتابة الحرب  
يعنى إضرارها لا شئها. ومرة بعد أخرى تتصارع البطلة مع مشكلة الكلمة  
المكتوبة فى الحرب. هل لها مكان؟ هل يجب كتبها، هل يمكن أن تموت الحرب إن  
لم تُدوّن؟ ولكن من ناحية أخرى،

لماذا لم أتعلم المقاتلة بالسلاح - لا بالقلم وحده - من  
أجل ما أؤمن به...؟ كم هو خافت صرير قلبي على

الورق حين يدوى صوت انفجار ما... [...] المهم أن  
أعيش، فالحياة هي وحدها الضمان لتصليح أى خطأ إذا  
اقتنعت فيما بعد أنني على خطأ... والوقت ليس وقت  
مراجعة ذاتية أو حوارات فلسفية.<sup>(٨)</sup>

هذا السؤال، الذى تطرحه معظم طرفيات بيروت فى سعيهن لفهم  
مسنوليتهن، هو الاعتراف بالحاجة إلى لغة جديدة تجمع بين قوة القلم والسلاح.

حاولت دائماً إقناع نفسى بأن المحبرة أعظم من القنبلة  
اليديوية، وأن القلم أكبر من الطلقة. كتبت وكتبت...  
لكننى خرجت يوماً من تحت الصخرة، وقررت بأن  
المحبرة ليست دائماً أكبر من القنبلة اليديوية، وأن الوقت  
قد حان بالنسبة لى لتعليم أبجدية جديدة (ص ٤٤).

مرة أخرى تتفجر الحقيقة، تتفجر عبر حلم يقظة. قنبلة فى المنزل. تذهب  
بفتور إلى المطبخ لقلبي بيضة. وعندما تكسر قشرتها تفاجأ بأنها مليئة بالدم: رعب.  
تأكلها، مصممة على ألا تشعر بالإحباط، وألا تستسلم للجنون. وتعود إلى روتين ما  
قبل الجحيم:

العمل أولاً. كتبت مذكراتى، ثم تذكرت أن اليوم هو  
الاثنين وعلى أن أكتب (عمودى) الأسبوعى للمجلة  
التي أعمل بها. كان الرصاص مستمراً، ولكننى حين  
أمسكت بالقلم وجلست على الأرض بالقرب من طاولتى  
(أى تحت الطاولة!) لأكتب، ازداد إطلاق الرصاص  
شراسة وضراوة... كأن المعركة تدور بين قلمي  
والرصاص.. كأن كلا منهما يتحدى الآخر... (ص ٤٦).

الأسئلة عما إذا كان عليها أن تكتب أو لا تكتب تؤدي إلى الشعور بالحاجة  
إلى الكتابة، لكن هذا ليس تفصيلاً تطهيرياً للرعب، إنها تتسج الخيال بمهارة فتحوله  
إلى حقيقة، فلا تكاد تفرق بينهما، ولا يمكن اعتبار أحدهما ملجأً يمكن الهروب إليه  
من الآخر.

كل اتصال مع العالم الخارجى يأتى معه بحلم. قد يكون هذا الخيال نابضاً بالحياة أو مرعباً، ولكنه يزول دائماً عند حد معين؛ لأنه يصبح من الواضح أنه ليس جزءاً من حقيقة خارجية. وتفسر الراوية تحولها إلى نباتية بخشيتها من أن تأكل جزءاً من ذراع حبيبها الذى كان يلفه حولها قبل أن يموت. وما إن تنكر ذلك حتى يذهلها مشهد ثلاجة، من بين كل ثلاجات بيروت، مليئة بالأجساد، بعضها لم يمت بعد، ولكنها ما إن تنتهى من وصف الرعب حتى يتضح أنه كابوس (ص ٢٤). وفي مناسبة أخرى تصف بعض المتظاهرين وهم يغيرون على سوپر ماركت مترف. وتقع أيديهم على الطعام الوحيد الذى وجدوه، طعام للكلاب.

لم ينتظروا حتى يدفع كل منهم ثمن ما حمله، لم ينتظروا حتى يصل كل إلى بيته. على الأرض جلسوا. على بلاط السوبر ماركت... ثم جلسوا بالضبط، وإنما اقعدوا على أربع كما تفعل الحيوانات الأليفة والدواب حين تأكل. وبعد أن فتحوا العلب، بدأ كل منهم يأكل من علبه ويلعقها بلسانه بينما استند إلى الأرض على يديه وركبتيه كما يفعل أى قط يستمتع بوجبهته...

وحين انتهوا، لم يدفع أحد ثمن ما أكل وإنما اكتفوا بهز أذناهم بحرارة للبائعات الجالسات أمام الآلات الحاسبة، كما لعقوا أصابع صاحب السوبر ماركت شكراً... (ص ٢١٤).

ليس هذا واقعاً، لكنه كابوس آخر<sup>(٩)</sup>. لقد تراجع الرعب، ومع تراجع أصح أكثر تأثيراً؛ لأنه يحدث فى الخيال وليس مجرد جزء من التعبيرات المتكررة عن العنف، والى، إذا لم تغلف بغشاء شفاف من الخيال، ستصبح أمراً غير محتمل فى أفضل الأحوال، وغير قابل للتصديق فى أسوأ الأحوال.

وطوال صفحات رواية كوابيس بيروت التى تنطلق من الحلم إلى الواقع تحكم السمان سيطرة ورؤية قويتين، فلا تسمح أبداً للسرد بأن يصبح تجريداً لا تأثير له سوى نقل حالة التبدل أو فقدان الحس. فالتوازن بين حاضر مخيف

واحتتمالاته المبالغ فيها موجه بطريقة تجعل القارئ يدخل إلى خيال محموم، فلا يرفض هذا العدد الكبير من حالات الرعب غير المعقولة التي تتلوها، فلا حدود لما يمكن تخيله، ولكن هناك حدًا واضحًا جدًا لما يمكن احتماله في التجربة.

تتنظم كوابيس بيروت من خلال منظور الاسترسال في الخيال واستخدام التكرار الذي يعتمد اللقطات المقربة للناس والتفصيلات بوضوح سينمائي. إنها أداة مهمة لإضفاء وحدة أسلوبية لتيار الوعي، ولقطات العودة إلى الماضي، وتحليق الخيال، وموجزات الأنباء، وأوصاف الحياة اليومية حال كونها يومية، والحقبة المعاشة للحرب.

وينقطع التركيز على تفاصيل حالتها المحاصرة بفعل هواجس القلق والأفكار. وفي أوج الدراما يكون عليها وعلى "ابن عم فؤاد" التخلص من جثمان "عم فؤاد" الذي مات، عكس ما يحدث، لأسباب طبيعية. لم يكن الجميع يُفجّرون أشلاء! فالحياة والموت يمضيان في صورة "طبيعية" على الدوام<sup>(١٠)</sup>. في البداية يتهمها "ابن عم فؤاد" بالقسوة؛ لأنها أرادت أن تدفن ما لم يستطع أن يعترف بعد بأنه جثة. غير أنه يوقظها في الليلة التالية أربع مرات، بتصميم أكبر في كل مرة على نقل الجثة بعيدًا عن غرفة النوم. وأخيرًا يتمكن من وضع الجثة في حاوية للنفايات وأن يضغطا لإحكام الغطاء، خشية أن تهرب الجثة. تذهب إلى الفراش دون أن تغسل يديها، فقد كانت المياه مقطوعة. وبعد قليل يوقظها أمين مرة أخرى طالبًا هذه المرة أن ينام معها في غرفة النوم نفسها؛ لأنه كان يسمع ضربات والده العنيفة على غطاء حاوية النفايات. تتأمل بطلة الرواية: كم يبدو غريبًا أن يطلب رجل الحماية من امرأة! كان ازدرأوها يتحول، مع الوقت والتقارب، إلى كراهية.

في البداية كنت قادرة على البقاء وحدي لفترات طويلة.  
الآن هناك جثة في الحديقة (جثة الطباخ) وواحدة في  
حاوية النفايات - جثتان صامتان - وأخرى في الغرفة  
معي. بربرة بلا توقف (ص ١٩٢-٢١٢).

أدركت أن أمين مثل والده، سيموت من أجل الجشع إلى الثروة. النقود منحته أملًا، فهو بمحافظته عليها يشعر بأنه يؤمن مستقبلاً. ولتعزير هذا التفاؤل، رفض فريق الإنقاذ وتركها تذهب وحدها (ص ٢٤٣-٢٤٦).

وتعاودها بشكل متكرر خيالات ترى فيها أخاها وعشيقتها. كان أخوها، فى ذروة القتال، قد سُجن بتهمة حمل سلاح بدون ترخيص. واستمر حبيبها، يوسف، الذى قُتل بوحشية، فى الاقتراب منها واحتضانها. أحياناً كان جسده مليئاً بشظايا الزجاج، وأحياناً أخرى بطلقات الرصاص. ولا تنتهى دوامة التخيلات المتكررة إلا بعد أن تتحرر فى النهاية، وكانت تسير فى اتجاه البحر. وعند الرمال تراءى لها يوسف فأطلقت عليه النار - نهاية الحلم، نهاية القصة! (ص ٣٣٤).

فى "كوابيس بيروت" تستغل غادة السمان شكل اليوميات لقياس الراهنية اليومية للحرب. والاختلاف بين هذه اليوميات ومعظم اليوميات الأخرى هى أنه بينما تتم تلاوة اليوميات فإنها لا تقسم إلى أيام، ولكنها استمرار يربط الأحداث بالحالات المزاجية. وبالرغم من أن الحرب كانت الانفجار النهائى، فقد كان لازماً أن تُعاش بصورة عادية. وهذه اليوميات تعرض مزاج الروتين الجديد: فتحت أكثر الظروف إيلاً مضت الحياة؛ وما كان مختلفاً هو حجم التفاصيل، واعتراّب الفرد عن هذه التفاصيل المؤكدة.

ها أنا من جديد أعلق ثيابى فوق شماعة لا  
تخصنى... أغسل وجهى فى حمام لا أعرف بالضبط  
كيف أفتح حنفيته، وكم على أن أديرها بحيث لا تنفجر  
أكثر مما يجب أو أقل مما يجب..... أستعمل صابوناً  
ليس مألوفاً لى... أمسح وجهى فى منشفة أراها للمرة  
الأولى وأكره رائحتها... أتمدّد فى سرير لا أدرى من  
نام به للمرة الأخيرة.. أحرق فى شقوق السقف المختلفة  
عن تلك التى ألفتها فى بيتى... [...] وبدأ شىء فى  
داخلى ينزلق منى بعيداً... بعيداً... مخلفاً جسدى  
وحيداً ومكوماً على السرير، وأدركت أننى ميتة مع  
وقف التنفيذ... ( ص ٣٤-٣٥).

حساسية عالية للوقائع اليومية تؤكد عرضيتها؛ لأن وهم الديمومة قد اتضح  
أنه ليس إلا... مجرد وهم. سلسلة من التفاصيل، كل تفصيلة منها تبرز اغترابها

عن بيئتها، ومن ناحية أخرى، أثارت الأسئلة حول السلوكيات المعتادة، ووضعتها بحق في "الوضع" الجديد. كانت "تتحرك داخل روتينها الجديد الصغير - روتين الحرب الأهلية" (ص ١١٤). تفاصيل من نوع رائحة الأطباق غير المغسولة (ص ٢٤١)، واكتشاف الأربعة والحمص الذي كان "عم فؤاد المتوفى قد خبأه عن ابنه وابنة جيرانه" (ص ٢٠٠). إن التكرار المفرط لما يبدو أنه تفاصيل غير ضرورية (عدم غسل اليدين بعد رفع جثة إلى داخل حاوية نفايات مثلاً) تضع القارئ في تماس مع الأبعاد الكلية لتلك اللحظة، ليس الرعب فقط، بل الضجر حتى الموت. حتى الآلام تكتسب مسحة من الروتين والتبلى. فعندما اكتشفت أن مكتبتها قد احترقت ألقت بثقلها على الجدار الوحيد الباقي ومسحت وجهها بيديها المتسختين. تفصيلة صغيرة، مرة أخرى، لكن الوجه المتسخ بالرماد أصبح وجه النائحة، ويشاركها القارئ بذهول فقدان كتبها الحبيبة لديها (ص ٢٧٩).

وتسود هذه الحالة النفسية وصفها لأول جريمة قتل ترتكبها. كانت قد ظنت أنها تدافع عن نفسها ضد دخیل. وما إن ظهر الرأس فوق إطار النافذة حتى ضغطت على الزناد. لقد قتلت كلباً (ص ٣١٨). إن غير العادى قد تحول إلى جزء من هذه الظروف الجديدة، ليصبح مجرد تأمل في سهولة القتل. ويستدعى هذا التأمل رغبتها المبكرة لقتل "ابن عم فؤاد"، وهى رغبة لم تكن قد اكتشفت فى ذلك الوقت أن تحقيقها يمكن أن يكون بهذه السهولة (ص ٢٧٧). إن هذا الحادث يعكس ظاهرة عالمية؛ التغير فى نفسية أبطال الحرب؛ فما إن يتم اكتشاف سهولة القتل، حتى يصبح هو الحل لكل شىء. ويصبح الخوف من الموت ثانوياً أمام إلحاح البقاء الذى يتعزز بهذه المهارة الجديدة. وهكذا يستمر العنف؛ لأن غريزة البقاء لم تعد سلبية، بل أصبحت إيجابية.

إن السرد المفصل لطابع الحياة اليومية يجرى الخطاب إلى مكوناته الجزئية، حين يتم تحليل الأعمال والمواقف والقيم من خلال كشفها وفحصها، وانتزاعها من سياقها وحشرها، بسخرية، فى شكل جديد. ويعكس وصف تقطيع الأوصال تشوشاً اجتماعياً وأخلاقياً، لكن التشوش بالنسبة للكاتبة ليس فوضى بل هدفاً للتفكيك وإرساء أساس إعادة البناء<sup>(١١)</sup>. وتختتم فقرة تصويرية لعملية بتر بإدانة قوية بالعمى عن رؤية الواقع الجديد: الطلقات "تخرق الحناجر التى تحاول أن تقول شيئاً يقع

خارج نطاق منطق الرصاص" (ص ٥٤) البقاء قد يكون فى الهروب، وهو خيار الجبان: أو ربما يأتى من داخل منطق الحرب، وهو منطق يتحدى جميع الافتراضات المسبقة، ويتطلب وجوداً كلياً ودائماً.

إن الفهم الجزئى لمنطق الرصاص - اللعب فى الحرب - ليس كافياً؛ فممارسة ألعاب الحرب يعنى الإبقاء على لامنطق الرصاص، مستشرق يخلق فى كأس نبيذ معتق يشاهد الصبى الثرى، نينو، ذاهباً إلى حفلة. يحب نينو أن يسرق، وفى هذا الجو، يستسلم لعاطفته على حساب صديق. وعندما يصل خلصة إلى سكين الورق التى يريدتها، تلمس يده يداً أخرى. ويأمل أن يكون قد قابل شخصاً مضطراً مثله، ولذا ثرياً ضجراً آخر أفسدته الحرب. ويثير اشمئزازه اكتشاف أنه النقى لصاً عادياً. لقد تدهور "الوضع" إلى درجة لم يعد معها الناس يسرقون من أجل السرقة، لكن جزاء من يرفض منطق الرصاص هو الموت، واللص الذى يسرق بدافع الضجر يسرق ويقتل على أيدي مجموعة من اللصوص الذين يسرقون بدافع الحاجة، لكن حتى فى الموت، يحاول أن يسرق من كفنه الخاص الوسام الذى ناله بعد وفاته (ص ٢٥٦).

### الشعور بالوحدة مع الكراهية

إن الفرد الذى يكافح من خلال الأوضاع اليومية المؤلمة للحرب يزداد شعوره بالعزلة، ولا يتاح للقارئ فى هذه الرواية التى تقع فى ٣٥٥ صفحة أن ينسى البعد الشخصى للحرب؛ فمن أول صفحة، بل وقبل الصفحة الأولى، فالفرد الذى استمر يخوض معركة شخصية ليبقى حياً وطبيعياً هو المخاطب وهو الممدوح. فرواية "كوابيس بيروت" تفتتح بإهداء ليس موجهاً إلى شخصيات معروفة أو لأحباء المؤلفة، بل إلى المكافحين المجهولين:

أهدى هذه الرواية

إلى عمال المطبعة

الذين يصفون فى هذه اللحظة حروفها

رغم زوبعة الصواريخ والقنابل  
وهم يعرفون  
أن الكتاب لن يحمل أسماءهم...  
إليهم.  
هم الكادحون المجهولون دونما ضوضاء

وبإيرازها نور أفراد مجهولين، فإنها تصل إلى الشخصية العامة التي  
يستطيع الجميع التعرف عليها. وهي تخبرنا أن "الموت الجماعي" ليس مربعاً مثل  
الموت الفردي. فمن "يموت وحيداً يموت مرتين: مرة لأنه وحيد وأخرى لأنه....  
مات" (ص ٣٦).

الناس يحتاجون بعضهم بعضاً، وهم يحتاجون الحب، الحب سلاح أقوى من  
البندقية لأن البندقية تضع حاجزاً بين الذات والعدو، وبذلك فإنها تغذى وهم  
الحصانة. انحب يفجر فكرة الحصانة، ويفضح الخوف من العزلة. الشكل المثالي  
للحب عند غادة السمان هو قوة جماعية موحدة؛ فهي تحول اهتمام المرء إلى  
الآخرين، ليس لمن سيصبح العدو، بل للطفل القادم. وعندما تكتب عن الحب فإن  
غادة السمان لا تتعامل مع عاطفة مجردة بل انطلاقاً من الحاجة إلى شخص آخر،  
وإلى التواصل، لتجنب ما في غريزة البقاء من أنانية.

في ديوانها **اعتقال لحظة هاربة**، تصبح الحاجة إلى الحب والقيمة الفردية  
عاطفة مستنزفة، في حالة التجهيل التي تفرضها حرب لا معنى لها<sup>(١٢)</sup>. تنعى  
القصاصد فقدان الحب الذي يسمح بالبقاء من خلال الآخر وليس ضده. فما أن تصبح  
الحرب هي القاعدة الاجتماعية للحياة، حتى تصبح الحياة مطلباً ملحاً. الحرب  
والموت يصبحان هما اللذين يحددان الأجل القصير للحياة؛ فكل لحظة هي الأولى  
والأخيرة، اللحظة الوحيدة التي تهتم. كل لحظة تصرخ طالبة أن تمتلئ بالحياة في  
الحب، لا بالموت. وهكذا فإن الحب يمكنه أن يقضى على الحرب، ولكن عليه أن  
يقضى عليها في كل لحظة، في الأحلام، في ثوان مثل فقاعات يمكن الإمساك بها  
في تلاشٍ أبدي: "الحياة فقاعة، ارسمها قبل أن تنفجر"<sup>(١٣)</sup>.

الحب الذى تدعو إليه السمان فى *اعتقال لحظة هاربة* هو حب عدوانى يجعل من المحبوب شيئاً ضئيلاً أمام حاجتها لأن تحبه. هذا الأمر المناقض للمعتاد يمكن قراءته فى رواية أمية حمدان *نقطة البيكار*؛ حيث تصبح المرأة هى الطرف الأسمى فى العلاقة: تعلن بطلة الرواية أن حبيبها امتداد لها: "إنه معى دائماً. لقد أصبح جزءاً من عيني" ويجيب أنها الآخر قائلاً: "لقد خنقته وحولته إلى عضو بديل" (ص ٦٤). وفى كلا الكتابين يتحول الرجال إلى الآخر الذى كانته النساء دائماً.<sup>(١٤)</sup> لقد تحول الرجال إلى رمز لإمكان التواصل وليس أكثر. وبالنسبة لغادة السمان خاصة، فإن ما يهم هو الوقوع فى الحب وليس شخص المحبوب.

التصق بى

كى أصدق حلمى بك...

لم يعد بوسعى حمل ليل بيروت على كتفى

دوغما حبك...

كيف أطيق الشوارع المفروشة

بالأجساد المحتضرة، والقمامة، والذباب

وأرصفة الأمعاء الممزقة

لولا حبك؟

كيف أحتمل الرصاص

الذى يطلق على فجأة دوغما مبرر؟

إن إبقاء المحبوب المستقبلى مجهولاً يؤكد أهمية الحب؛ فهو تكثيف للعاطفة تجاه الآخر، ومن خلال هذا الآخر تجاه الآخرين. فمن شأن تعيين المحبوب الذى توجه إليه القصائد أن ينتقص من شمولية دعواها.

لكن هذه الشمولية تحديداً هى التى جرّدت الحب من قوته لأنها تترك الفرد وحيداً مع مثال. وفى أعمالها المبكرة كانت السمان قد تناولت الحب، ولكن باعتبار أن حبيبها غير جدير بالحب<sup>(١٥)</sup>. والآن هاهى مستقلة استقلالاً عدوانياً: يمكنها خلق الحب دون أن تكون تحت رحمته. فى *اعتقال لحظة هاربة* تكتب:

ولن يسرقوا مني حريتي  
ولن يدقوا حدوداتهم في قدمي  
ولن يسكبوا لجامهم في حنجرتي  
ولن تروضني البشاعة  
ولن أصفق لفرقة سياط الجلاد  
مدعية كالآخرين أنها موسيقى بيتهوفن  
وسأظل قادرة على الحلم والتحليق  
ما دمت أحبك وأنتظر  
وأعرف أن شروقك محتوم. (ص ٩٦)

اعترفت عادة السمان بالحاجة، وكانت هذه الحاجة للحب باعتباره قوة مثالية موحدة، ولكنها حولته بعد ذلك إلى عاطفة شخصية؛ فلم يعد الحب قوة موحدة، بل أصبح مفهوماً فارغاً. ليس الحب أكثر من كلماته بعد لفظها، ليس أكثر من لهيب شمعة بعد احتراقها. (ص ١١٥-١١٦) أفرغ تجريد الآخر الحب من معناه. كانت وحيدة أكثر من أي وقت مضى، وأكثر شعوراً بالخذلان من أي وقت مضى.

### جنون واحتجاج

في عام ١٩٨٠ نشرت حنان الشيخ **حكاية زهرة**. وفي حين فرضت على عادة السمان مبارزة مع الحرب تخسرها في النهاية، فإن زهرة، بطلنة رواية حنان الشيخ عن الحرب الأهلية اللبنانية، تجد السلام داخل منطق الحرب. وشخصية زهرة شديدة التعقيد، وتتداخل مع ما في الحرب اللبنانية من طبيعة تنفّس في كل ما حولها، ولذا فإن الكتابة عن شخصيتها وعن حبكة الرواية تستحق تأملاً وتحليلاً مطولين.

منذ طفولتها المبكرة اعتادت زهرة، وهي فتاة بدينة في الثلاثين من عمرها تكسو جلدها البثور، ارتباطاً مرضياً بأُمها. كانت أُمها برتقالة وهي "صرتها". كانت

تتوق دائماً للاقتراب من والدتها. وحتى اللحظات الأخيرة من حياتها فإن أفكار حياتها عن أمها هي التي تسببت في غرقها<sup>(\*)</sup>. لكن تقاربها شارف على التحول إلى اختلاس للنظر بشكل مَرَضِيّ. فقد اطلعت زهرة، شاعت أم أبت، على مغامرات والدتها العاطفية. كانت مجبرة على الاشتراك في فراش الخيانة الزوجية، ولذا عانت الفتاة الصغيرة من اضطراب غريزي، ولكنها، في الوقت نفسه، كانت سعيدة لأن والدتها كانت ترغب في وجودها<sup>(١٦)</sup>. كانت طفولتها وتأملاتها لها، والتي جاءت على هيئة لمحات أو ومضات من الماضي (فلاش باك) مغلفة بالضباب، ذلك الضباب الذي كانت بعض اللحظات تحاول أحياناً البروز من خلاله، ولكن أغلبها كان مقدراً له أن يبقى ضبابي الملامح.

وما ظل يلوح ضخماً وواضحاً هو محيّا والد زهرة. كان يطلق شارباً هتلرياً، وكان عنيفاً مع زوجته، وكثيراً ما كان يضربها. وكانت زهرة تتلقى نصيباً من غضب والدها الجامح، ولكن شعورها بضربات والدها كان معتماً، في حين كان رد فعلها على معاناة والدتها نابضاً بالحياة. وكان تعبير الكاتبة عن الضبابية مؤثراً وهي تسوقه من خلال ارتباك الراوية نفسها. وحين كانت زهرة تتأمل طفولتها وفترة ما قبل الحرب، فإنها نادراً ما كانت تقتنع بصحة ذكرياتها. وتعاودها حالة عدم اليقين والشك بالذات هذه بعدما أصيبت بالطلق الناري.

كانت زهرة ممزقة بين ماض يلفه الغموض بمرور الزمن، وحاضر لم تكن يوماً على صلة كاملة به. ويبرز انفصالها عن الواقع عبر ردود أفعال آخرين عليها: نقد افتراض الجميع أنها لم تكن تفهم ما الذي كان يجري، لكن تعليقات زهرة على هذه الافتراضات تكشف شيئاً آخر - ليس أنها لم تفهم بل بأنها ليست على صلة. وبسلبية بليدة عزلت نفسها عن العالم حولها، مع إتاحة المجال لهذا العالم للتأثير فيها جسدياً، أما التأثير فيها عاطفياً فسوف يأتي في وقت لاحق.

---

(\*) هذه العبارة غير دقيقة، فأفكارها عن أمها لم تكن هي السبب في موتها، بالإضافة إلى أن زهرة لم تغرق، وإنما ماتت برصاص القناص!! والواقع أن قراءة مؤلفة هذا الكتاب لرؤية حكاية زهرة بها بعض الأخطاء التي يترتب عليها تحليل غير دقيق لمشكلة زهرة من ناحية، وتفسير خاطئ للمفاهيم الاجتماعية انعزمية من ناحية أخرى، وسوف أشير إلى بعض هذه الأخطاء في حينها. [المراجعة]

بعد إجهاضها الثاني - الذى تلا اغتصابها للمرة الثانية(\*) - تغادر زهرة لبنان لزيارة خالها هاشم فى أفريقيا، والذى قيل إنه ناجح فى عمله بالمنفى، لكن صلاته وعواطفه تجاه لبنان بقيت قوية. وكانت زهرة بالنسبة إليه تجسيداً للبنان؛ فقد كانت رسائلها هى صلتته ببلده القديم، وأكد وصولها أمله فى الزواج منها للم شمله بوطنه. وللحظات لم يعد يهمه أنه أقام علاقات مع نساء سوداوات من المواطنين، ولا حقيقة أنه لم يستطع العودة إلى لبنان بسبب الوضع السياسى. لقد فتحت زهرة آفاق الزمن للحظات قليلة قصيرة مجيدة. ولكن سرعان ما اتضحت له الحقيقة المؤلمة لانقطاعه عن أهله - لقد رفضته زهرة تماماً(\*\*).

أحست زهرة بالرعب من اهتمامه بها. كانت تتوقع قريباً لطيفاً وليس رجلاً داعراً آخر. أعطى زهرة غرفة نومه لكنه كان يأتى كل صباح ليحوم حولها وهى تتظاهر بالنوم. كان ملاذ زهرة فى أفريقيا، كما فى بيروت، هو الحمام - مكان الطهارة(\*\*\*) - إلى حيث كانت تهرب عندما لم تعد قادرة على مواجهة النظرات المهددة. لكن عندما ذهب إلى السينما كان الحمام بعيداً، وكانت هى تحت رحمة خالها وكذلك تحت رحمة ذاكرتها. وتحولت المرأة التى لا حول لها فى الفيلم إلى الفتاة الصغيرة النائمة على الأرض إلى جانب جدتها؛ الفتاة الصغيرة التى شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر فى سروالها.(ص ٢٦)

استشاطت غضباً لعدم قدرتها على الرد. كان احتجاجها الوحيد هو الصمت العاجز. كان هذا الصمت، تلك الحرب فى داخلها، هو ما أصابها بالشلل؛ لقد أصبح جنونها يتجلى فى هذا الصمت (ص ٨-٣٥). ويتقدم ماجد، وهو مهاجر طموح، لخطبة زهرة على أمل أن يحظى بنفوذ لدى عمها الذى كان متنقلاً فى لبنان. وفى

---

(\*) لم تغتصب زهرة، ولكنها وقعت تحت تأثير حالة سلبية من جانبها تجاه الشخص الذى كان يغويها واسترجعها إلى عمل علاقة معه دون زواج، وأقنعها بأن هذا هو الصواب. [المراجعة]

(\*\*) هذا التحليل ملىء بالأخطاء؛ فهو يوحى بأن زواج الخال من ابنة أخته أمر عادى، وهذا غير صحيح بالطبع. وكان على مؤلفة الكتاب ذكر أنه شعر بأنها لو لم تكن بنت أخته لتزوجها، وهو ما جاء فى الجزء الذى يروى على لسان الخال، هاشم. أما زهرة فقد ذعرت من "انقلابات تعبيره المريض عن رغبته فيها"، ولم تكن المشكلة فى علاقاته بالنساء السوداوات أو غير ذلك، وإنما أنه خالها. [المراجعة]

(\*\*\*) رغم أن الحمام فى الثقافة الإسلامية هو المكان الذى ينطهر فيه المرء بالفعل، فإنه ليس مكاناً مقدساً كما يوحى تعبير المؤلفة هنا، وعلى العكس فهو مكان فيه شبهة "نجاسة"، والواقع أن لجوء زهرة لحبس نفسها فى الحمام لإحياء بأنه المكان الوحيد الذى يمكن لها فيه الاختلاء بنفسها بحرية. [المراجعة]

ليلة زفافه يكتشف ماجد أن عروسه ليست عذراء. وتهدى زهرة من روعه باختراع "حادثة". لكن الكذبة تكتشف في المستشفى حيث كانا ينتظران أن تجرى اختباراً للبكارة. وكانت زهرة قد أبلغته بحالتي اغتصاب عانت منهما في طفولتها<sup>(\*)</sup>. كان ماجد واثقاً من أن العائلة كانت على علم بالأمر وأنها كانت تحاول التخلص من زهرة، فشعر بالإذلال.

وفجأة تتخافت الأزيمة، وتأخذ حنان الشيخ القارئ بعيداً عن أبطال الرواية إلى وصف للمساحات المفتوحة في أفريقيا. وتفقد قوانين العيب والشرف أهميتها مقارنة بهول الطبيعة وجلالها. إنه جلال يبدو قادراً على تجريد الرجال من ماضيهم، من أهميتهم، من عزلتهم؛ فأفريقيا بحر تغرق فيه كل الاختلافات.

وينتهي هذا الجزء على الطريقة الشكسبيرية بجنون زهرة. تدخل إلى غرفة كان ماجد يستقبل فيها زوجين شابين. وتأخذ الورود التي كان قد جلبها الضيفان، وتضعها في مكانها ثم تختار واحدة، وعلى الجدار صورة جانبية لوجه والدتها<sup>(\*\*)</sup>. أهانها ماجد، فهربت إلى الحمام، حيث تصبح ومضات العودة إلى الماضي أقرب إلى الهلوسات منها إلى الذكريات، وخاصة تلك الخاصة بوالدها، بشاربه الهلثري وصدره المشعر. هذا الوصف المتكرر يستحضر صوراً استحوائية؛ ويتشترق القارئ داخل جسد أخرج لامرأة مجنونة.

ومرة أخرى يأخذ اعتراضها شكل انسحاب إلى الصمت: صمت يتحدى أي تصنيف سوى أنه جنون. فتدخل مستشفى للأمراض العقلية حيث تخضع لعلاج بالصدمات الكهربائية<sup>(١٨)</sup>.

ورغم أن الراوية تأخذ القارئ إلى الحكاية من خلال بناء ما هو غير مقبول، ثم تلقى نظرة استعادية على النتائج، فإن لحظة الجنون - إدراك الاحتجاج - تضع. والخط الرقيق بين ما يعتبر سلوكاً طبيعياً وما يعتبر سلوكاً شاذاً لا يرسم أبداً. ويبدو كما لو كانت الراوية قد محت أي نوع من الظهور حتى أصبح غياباً،

---

(\*) لم يذكر شيء عن حدوث ذلك في فترة "الطفولة"، والواقع أن زهرة ادعت لزوجها أنها اغتصبت، لتهرب من تساؤلاته، ثم عادت لتعترف له بالحقيقة. [المراجعة]

(\*\*) في الأصل هي تتخيل صورة أمها على الجدار، وتحاول أن تزين هذه الصورة بالورود. [المراجعة]

وما يحدده هو ما لم يكنه. هذا الغياب، هذا الجنون كان الحيز الخاص للراوية، حيث لم يستطع أحد الوصول إليها. كانت تكرر قائلة:

أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسدى لى. حتى  
المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون  
ملكى. وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى، لا  
أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة. "مسافتي".  
(ص ١٠٨)

وحدثها وصمتها، جنونها كان ملاذا لها عندما تكون الحمامات بعيدة. كان  
استبعاد الجميع لها هو ما وقف فى طريق تحولها إلى شخصية سوية.

تترك زهرة زوجها وتعود إلى بيروت لتترك أن شيئاً لم يتغير. لم تتأقلم فى  
أفريقيا، كما أنها لا تزال غير متأقلمة فى بيروت. وفى سعيها اليائس للهروب من  
استجواب والديها المستمر وحضها على العودة إلى زوجها، تعود إلى أفريقيا. ولا  
يحصل القارئ ولو مرة واحدة على وصف لمشاعرها قبل العودة، ولا لما دفعها  
للقفز ثانية إلى النار. وبدلاً من ذلك نفاجأ نحن وربما هى، بالعودة باعتبار ذلك  
أمراً واقعاً، ممثلة ارتباكاً ويأساً، وإذا ما لمسها زوجها فإنها تشعر وكأن "حلزونات  
باردة ترحف وتغطى بزحفها جسمى البارد"، وبتكرارها لهذه الاستعارة يغرق  
القارئ فى مستنقع اشمئزازها.

كرهت زهرة الرجال. فقد كانت فرائصها ترتعد دائماً خوفاً من غضب  
أبيها. وكانت تشعر بالغيرة الشديدة من عشيق والدتها. وكرهت ما كان يحظى به  
شقيقها من تفضيل.

كانت تشمئز من كل الرجال الذين أرادوا جسدها. وعلى الرغم من أن ماجد  
حاول أن يكون متفهماً فإن زهرة لم تكن تطيقه. وكلما كان يقترب منها مغازلاً،  
كانت تصب عليه جام غضبها ومقتها. كانت تعرف أن ردود أفعالها قد تبدو غير  
معقولة، ولكنها كانت تحت رحمة المشاعر التى كانت تنفجر بعد سنوات من  
انتهاكها للمرة الأولى. كان كل اقتراب حميم من الجسد يتحول لديها إلى انتهاك  
مركب. ولم تكن تستطيع أن تضبط عواطفها لأنها لم تملك يوماً السيطرة على

جسدها. وبالرغم من أن سلوكها كان قد تغير بطريقة جذرية - تحول الصمت عندها إلى عنف - فقد كانت لا تزال تعتبر مجنونة<sup>(١٩)</sup>. واحتجاجها، الذي كان في البداية سلبيًا وصامتًا، أصبح إيجابيًا وصاخبًا، ولكنه في كلتا الحالتين كان يعتبر جنونًا، ولذلك كان يمكن استبعاده.

وعلى أى حال، فقد حولتها حدة مشاعرها إلى ذاتها، لتركز على "جنونها" بصمت متجدد. وتصف جوليت ميتشل هذه العملية:

بعد الصياح العنيف للحفاظ على النفس وبحثًا عن  
الذات في مواجهة تهديد الانفصال، يأتي الانسحاب  
والسكوت والتوحد، الوليد في مرحلة ما قبل النطق...  
فمازق مريض الذهان هو تلك النشوة الغامضة السرية،  
الاختيار الذي يلجأ إليه مدمن المخدرات.<sup>(٢٠)</sup>

لكن هذا الانسحاب، هذا الجنون، لم يوفر سلوى حقيقية؛ لأنه بقي منطقة ظلام مليئة بالخواء والخوف والأسئلة.

فكرت لماذا أنا دائمًا في وضع مؤلم، متعب، حتى وأنا  
متمدة علي الفراش في بيروت، دائمًا هناك ما  
يضايقني. ترى، هل يخلق الضيق مع الإنسان، كشكل  
العينين أو كلون الشعر؟ (ص ١١٥-١١٦)

فهل كان قلقها، جنونها، حالة خلقية فطرت عليها؟ هل كان في استطاعتها الكفاح ضدها؟ هل كان في استطاعتها السيطرة على ظروفها بأى طريقة؟ ولأنها لم تطلق من الرجل الذي كرهته فقد قررت الزواج منه مرة ثانية. لقد اتخذت قرارًا لأول مرة في حياتها، وبالرغم من أنه لم يكن قرارًا منطقيًا فقد منحها راحة مؤقتة. وبعد إعادة الزواج رجع الزوجان إلى البيت. ومع أن زهرة كانت مستعدة للمقاومة فإن ماجد لم يلمسها. ثنت جسدها لتتخذ وضع الجنين، عائدة إلى الرحم ووعده الولادة من جديد. استيقظت في اليوم التالي مفعمة بالحبور؛ فاليوم السابق... يوم وصولها الصادم إلى أفريقيا، أصبح جميلًا. كانت تبدأ في تعلم فن خلق عالم كان، في كل لحظة منه، تلخيصًا لمشاعرها.

ولكن سرعان ما تكتشف هشاشة هذه الصورة الخيالية التي خلقتها لنفسها، في مثل هذا الجو، ظهر ماجد بالبيجاما، فانهار حيورها. كان ماجد قد تحول لفترة قصيرة إلى صديق مع كل ما تمليه التزامات الصداقة من احترام. ومن دون إدراك لتغير دوره، دخل ماجد زوجا. وكان مقيضا للخيال الهش الذي خلقتة زهرة أن يذوب ويتهاوى خارج رأسها. (ص ١٢٠-١٢١)

بعد ذلك، بعد شرح الدوافع والتفاصيل، تعود زهرة إلى بيروت. كانت الحرب قد اندلعت وكثير من الأمور تغيرت. دخل شقيق زهرة، أحمد، حاملاً رشاشاً من طراز كلاشنكوف. انهارت رعباً واضطراباً. كان العالم يدور؛ كانت قيمه تتقلب. ومثل ترياق للشر فيما حولها قررت التطوع للعمل في مستشفى. لكنها لم تبق إلا ثلاثة أيام فحسب!

ثم وقع هجوم شامل على منطقتها هدد بالقضاء على الحياة فيها. صرخت زهرة في يأس صرخة طويلة من الأعماق، صرخة الإنسانية البدائية. دفعها جنونها للصراخ لإيقاظ الوعي في عالم تبني فيه آخرون بوعي لا مبالاة بليدة بصفاتها آلية للدفاع.

وشكلت أصوات الطلقات والقنابل أخيراً واقعاً خارجياً لم تستطع زهرة إحالته إلى أخروية ضبابية. كانت سعيدة لأن بيروت في حرب مع نفسها.

كان لابد من هذه الحرب حتى تطيح بالهدوء وبالفراغ الذي كان يغلفه أيضاً الروتين. ... هذه الحرب جعلتني أترقب وأتوثب وأهدأ.... والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شيء، للغنى والفقير، والجمال، والبشاعة، لقد عجنت هذه كلها معاً. (ص ١٧٧، ١٩٨)

حتى الجميلات اللواتي كانت تراهن في صفحات المجتمع، "وضعهن الآن كوضعي، مختبئات في إحدى زوايا منازلهن الجميلة. حتى أنهن يسمعن ما أسمع، يفكرن فيما أفكر فيه - أنا أرتاح عند سماعي أن المعارك ضارية، الجبهات كلها مشتعلة معناه أن حدودي تقررت ضمن هذه الجدران" (ص ١٣٢). فالحرب جعلت انسحابها طبيعياً. لقد أصبح منزلها عالمها، الذي يغلق عليها دون الآخرين، بغض

النظر عن رغباتهم أو احتياجاتهم. ولأول مرة شعرت بأنها غير مهمشة من أناس مثل والديها وأخيها. كل شخص كان وحده. ولكن، في حين كان الآخرون يحاربون هذه الوحدة، فإنها احتضنتها، فيها كان جنونها يصبح أمرًا عاديًا:

وها أنا في راحة مع نفسي وفي اطمئنان، هذا الجو جعلني مطمئنة، هذا المنطق مريض، كنت أقول لنفسي. نومي عميقًا هو مرض، تتاولى لهذه الكمية الهائلة من الأطعمة مرض. (ص ١٧٣)

لقد قبلت بمرضها الشخصي إذ قرنت بينه وبين المرض الذي يوحد المجتمع اللبناني، وحولت ذلك المرض ومرضها على حد سواء إلى صحة. كانت الحرب مقبولة تمامًا والآخرين مرفوضين، إلا بوصفهم دليلًا على الوعي الفردي.

منذ ذلك الحين رحت أحس أنني إنسان من الصعب التهاور معه. وصرت كأني في داخل مادة جامدة، لا أتخلص ولا أتمدد ضمنها. لم أعد أسمح لأي إنسان بأن يطل من الثغرة التي أطل أنا عبرها إلى العالم الخارجي بل سدّدت الأبواب أمام كل من حاول أن يتهاور معي، ويقيم علاقة عادية. (ص ١٣٣)

أن يكون المرء جزءًا من مجموعة يعني أن يكون جزءًا من كوميديا جماهيرية أنكرت وجود الحرب إلا في تجربتها الحاضرة الحالية<sup>(٢١)</sup>. إن الطريقة الوحيدة لمواجهة النفس كشخص واعٍ، لانتزاع الصحة من تشخيص بالجنون، كان يعني اعتناق منطق البندقية، ووقف الكفاح اليائس ضد الواقع:

أن تكون وحدك غير أن تكون ضمن جمع هائل، أن تكون وحدك لا يعود هناك حرب قتلك ورصاصك جنون وإجرام. وأن تكون فردًا من مجموعة فأنت في حرب، وأنت لا تكون القاتل، وبندقيتك ليست بندقية. هذا المنطق يجرفك تلقائيًا. والجموع تجرفك أيضًا دون أن تدري أن الجموع هي أنت. وأنت وهو وهو... (ص ١٤٩)

يُكمن الأمل في الوعي بأن الفرد مسئول ووحيد في الوقت نفسه. ورغم أن الوعي بالوحدة يبدو في البداية مخيفاً، فهو الخطوة الأولى لعمل جماعي فعال. الوعي شأن الفرد، لكنه يجب أن يصبح شأن مجموعة من الأشخاص الواعين<sup>(٢٢)</sup>. الجماعة أساسية. أما الشخص وحده - مهما كانت درجة وعيه - فليس كافياً.

## اللغة والوعي

بدأ انسحابها في إيجاد نوع من العقلنة - كان العالم الخارجي مليئاً بالكاذب والنفاق والأنانية، لكنه كان موجوداً؛ حقيقة واقعة، وقد بدأت زهرة الارتباط بها. تابعت الأخبار لأول مرة<sup>(٢٣)</sup>؛ واقتربت من رجال المليشيات الذين عرفت فيهم زملاء فصلها، آملة في إقناعهم ألا يقتلوا. ولأول مرة، ومن خلال الإنكار، بدأت تتصل بالعالم الخارجي. وأخيراً، واجهت العنف، مدركة أنه كان عليها أن تعيشه بكلية خشية أن يساهم الإهمال في استمراره. لقد تحول عدم إيمانها بالحرب إلى عدم الإيمان بمواقف الناس من الحرب. فما أن تتوقف منطقة ما عن أن تكون موقع إطلاق نار وقصف شديدين، حتى يتدفق الناس إلى الشوارع للاحتفال بعودة الحياة إلى طبيعتها، بالسلام المعادل لغياب الحرب، بوصفها الأمر غير الطبيعي.

بهذا الإدراك وجدت زهرة نفسها مهمشة ثانية، ومرة أخرى مختلفة عن الآخرين؛ لأنها كانت بحاجة لأن تكون جزءاً من الحرب وليس جزءاً من حالات غيابها وهروبها العديدة. وبدلاً من الفعل الإيجابي انسحبت إلى سلبية تامة:

إنن، لن أمسح الأرض، ولن أشم رائحة الطبخ ذاتها،  
ولن أسوى الأسرة، ولن أسقى التتكات. سأدعها تموت  
ببطء، وعلى والدتي أن يكف عن الاستمرار في الأكل  
وفي الحياة، كيف على أن أفعل شيئاً داخل البيت؟ بينما  
كل شيء ينهار خارجه، يجب أن ينهار هذا البيت،  
حتى تعم الحرب كل لبنان. (ص ١٣٦)

عبر هذه السلبية، وحدها، استطاعت الإعراب عن وعيها النشط. كان على كل شخص أن يشعر دائماً وفي كل مكان بأن الحرب كانت حقيقة، وأنه من خلال مواجهتها فقط يمكن تحديها. "كل شيء ينفجر في الخارج، وينفجر في الداخل أيضاً". (ص ١٤٠)

واجهت زهرة الحرب قدر استطاعتها، كما يليق بأى فرد. وحين تعلم بأن قنصاً يتخذ عمارة في شارعها مكنماً، قنص هو أشد ما يمثل الحرب حضوراً، وهو أيضاً رمزها المفحم، تقرر الذهاب إلى حيث لم يجرو أحد. تحمل حقيبتها البلاستيكية الصفراء وتسير في منطقة الخطر مواجهة الموت في كل لحظة. ونجت، وتدهش حين تكتشف أنها نجت فتتسلق إلى أعلى البناية التي يحتلها القناص. هناك تقابل القناص، سامي، الذي اغتصبها. وظلت تعود لتكرار ذلك مرة بعد مرة. الوصف ينبض بالحياة والحالية، لكن القارئ يبدأ في الشك في حقيقة هذه القصة. فبالرغم من أن الوصف أصبح واقعياً واختفت الضبابية وتهاويم الماضي فإن زهرة تبدو وكأنها كانت تخلق عالمها الخاص مرة أخرى. وعلى أى حال في هذه المرة لم يكن هذا العالم رفضاً للخارج، بل قبولاً به. وترسم اللغة التي تكاد تكون سيرالية تحول غريزة زهرة للانسحاب، وجنونها، من الفراغ إلى الامتلاء.

ويفتح قبولها التام لمنطق الحرب العالم الذي كان في السابق مغلقاً أمامها. لقد بدأت في التعرف على قوة اللغة وخداها:

هذه الجرائد التي تلد الكلمات لتغطي كل الجثث وكل  
الدمار ومع ذلك، لا يزال بين صفحاتها الإعلانات عن  
سيكارة، وصابون، لماذا لا تغطي كلماتها بالسواد،  
وتكتفى بالصياح فقط، بأحرف تخترعها للحرب.  
أحرف لا تقرأها العينان وتعبها بل أحرف تلدغ  
الدماغ بنار حارقة، فتشل اليد ولا تعود تقوى أن  
تضغط على الزناد، ولا على حشو المثونة في أفواه  
المدافع، أحرف تترك كل الأسئلة مهجورة تحت المطر،  
وتحت الشمس وتترك كل حاملها على الشواطئ

الممتدة وعند سفوح الجبال بين الرائحة البرية.  
(ص ١٤١-٤٢)

كان لابد من اختراع لغة جديدة تستطيع أن تتجاوز القنوات الطبيعية للاتصال وقد تشرح ما فعلته زهرة. لقد سحبت الحرب إلى أحشائها. كل حركة كانت تتحدث عن الحرب. لقد رفضت إنكار الآخرين للحرب عندما كانت تختفي مظاهرها الأنية. وتعلن حنان الشيخ بأن الفرصة الوحيدة لإنهاء الحرب كانت في التفكير ليس في نهايتها بل في حاضرها، فما لا يمكن رؤية وجوده لا يمكن إنهاؤه.

ومن منظورها الجديد - الجنون الذي ولد النسيان سابقاً - استطاعت زهرة أن تعيد النظر إلى القلق الذي كان هو حالتها في فترة ما قبل الحرب، كما استطاعت أن تلقى نظرة أخرى على تلك المعاناة، نظرة لا تشوبها الهلوسة، أو ومضات من الماضي، واستطاعت تحديد هوية تلك المعاناة، ومن ثم إنهاؤها. كانت زهرة الصامته تمتلك صوتاً أخيراً.

وترافق زهرة، رغم إرادتها، والديها إلى قرية العائلة في الجنوب لكن إقامتها هناك تكون مؤقتة. ولم يكن لهذه الإقامة من نفع إلا لتؤكد إلى أي مدى أصبحت الحرب جزءاً منها، لدرجة إبعاد أي شيء آخر. لم تستطع زهرة تحمل لا مبالاة القرويين حيال ما كان يحدث في العاصمة. كانوا يتحدثون عن الحرب وكأنها لا تعني لهم شيئاً. كانوا مشغولين باحتياجاتهم اليومية: واقتنعت زهرة بأن ما من شيء يمكن أن يتغلب على هذه الرتابة سوى رائحة البارود.

وفيما يشبه مشاهد في أحد أفلام بيرجمان أو فيليني، تقدم حنان الشيخ لمحات موجزة تبدو لأول وهلة مرعبة ولكنها في الوقت نفسه هزلية: جثمان جد عارٍ مسجى على منضدة في الحديقة وقد غطيت أعضاؤه التناسلية بمنديل، بينما يحتسى المعززون القهوة عن بعد؛ والعمة العجوز المجنونة التي تنتظر، منذ عام ١٩٤٨، عودة ابنتها الميتة من فلسطين.

لقد أعطت الحرب لزهرة هدفاً: الوعي. عادت إلى بيروت، وداخل هذا التشوش تقدم حنان الشيخ أداة أسلوبية توضح ببراعة وقوة ولوج زهرة إلى الحرب وإلى نفسيات الآخرين. ففي قسم من الرواية ترويه زهرة يوجد مونولوج داخلي

على لسان أحمد. وقد استخدمت هذه الأداة بسلاسة حالت دون إشعار القارئ بصدمة. فقد صر أحمد لبرهة من الوقت امتداداً لشقيقته. (ص ١٨٤)

وبدلاً من الانسحاب رمت زهرة بنفسها في تجربة الحرب. وبعد المذبحة في الكرنتينا، اندفعت إلى الشوارع. وكان ذلك تصرفاً مخالفاً تماماً لشخصية زهرة الخجولة المعقدة في فترة ما قبل الحرب، ولكنها أرادت أن تكون الآن بين النساء والأطفال الهاربين وأن تستوعب خبرتهم. ولكن "ولم أفكر أن أتقدم بأية مساعدة مهما كان نوعها" (ص ١٥٦). كان وعيها يزداد بنفسها باعتبارها جزءاً من جماعة، وبأن آخرين قد يحتاجونها. وقد وضع هذا الوعي تحت الاختبار بوفاة صديقة لها. كانت زهرة تعرف أن عليها أن تخرج وأن تستجيب لرجاء البنت المحتضرة بأن تراها، لكنها لم تستطع في النهاية تحمل الحضور. والواقع أن زهرة تقطع وصفها للبنت المحتضرة، في وسط الجملة، لتستعيد مشهداً من الماضي، في أفريقيا.

وبالرغم من أنها لم تكن مستعدة لتحويل الوعي إلى عمل فإنها اعترفت، ولو سلبياً، بوجود علاقة مع الآخرين، فلم تعد وحدها في مخاوفها، الجميع، حتى أمها، كانوا خائفين. الوعي بالخوف الجماعي جعل زهرة تشعر بالتهميش مرة أخرى، لكنه نمر خوفها أيضاً. لم تعد خائفة من والدها. رغبت في أن تبلى والدتها فراشها (كما ظلت تفعل لسنوات)، ثم تضع الفراش على السطح ليشاهدها العالم أجمع. وفيما كانت زهرة منغمسة في هذه الخيالات، دخلت إلى الغرفة حيث كانت والدتها تتحدث مع جارة. وعندما دخلت انفجرتا في الضحك: مسكينة زهرة! ما هذا الرعب. لن يهتم بها أي رجل! وقد تكون والدتها خائفة لكن ليس إلى الدرجة التي تمنعها من الرغبة في أن تفضح ابنتها (ص ٢١٤-٢١٦).

كل شخص كان خائفاً من كل شيء، ولم تعد زهرة تخشى الآخرين، لم تعد تخشى إلا نفسها. وإذا شاهدت بطن صديقتها تنتفخ قبيل الموت، انتابها رعب وهي ترى بطنها تتضخم. وأظهر الفحص حملاً مدته أربعة أشهر، ورفض الطبيب أن يضع حداً له. وأدى التصريح الطبي إلى جعلها تفكر في الانتحار - ماذا لو اكتشف أن جنينها حامل؟ ولكن من جهة أخرى، من يهتم بماذا يفكر الناس عندما تكون ميتاً! هل تحتفظ بالطفل؟

ولم يكن السبب في غوايتها هو الرغبة في الأمومة،(\*) بل الرغبة في الشعور بالسعادة مع رجل. كان تفكيرها منصباً على سامي، إذ شعرت بتعلقها الشديد به، وهو قد يتزوجها رغم كل شيء. (ص ١٨٧)

لكنها لم تأخذ في اعتبارها التناقض الأكبر في هذه الحرب التي جعلت بعض الرجال غير قادرين على الإيذاء ولا أهمية لهم؛ فالحزام الجلدي لوالدها فقد قوته، وأخوها المفضل لدى العائلة رغم غيابه، تمخض عن ذلك الأبله الذي عرفته فيه على الدوام. لكن الحرب أيضاً جعلت آخرين أقوياء. رمز الحرب وسيدها، القناص، وليس سامي كفرد في حد ذاته، هو الذي منحها أول متعة جنسية تشعر بها في حياتها.

منحت الحرب زهرة وهمًا بأنها تستطيع أن تعيش في سلام كأي شخص عادي. لكن عند النقطة التي بدأت فيها تفكر فيما وراء الحرب، وفي تحاشي المنطق الذي أعطاهما القوة للعيش في الحاضر، سقطت في المصيدة. نعم لقد فتحت الحرب مجازات جديدة، ولكنها مجازات داخل منطقها الخاص. لم يكن في الإمكان استخدامها لتجاوز الحرب نفسها.

وعندما اقترح سامي إجراء إجهاض، انهارت وهلست عن ابن عم جر إلى مصحة عقلية، وانبثقت مادة صفراء لزجة من أنفها. وعرض عليها سامي مائة ليرة لدفع تكاليف عملية الإجهاض. فتراجعت، محاولة الهروب من زرقة ورقة المئة ليرة.

وتعود ومضات الماضي إلى الظهور. الحدود ضبابية. كانت تفقد الاتصال مع نفسها ومع محيطها. ولكن من الواضح أن كل ما كان في إمكان سامي أن يشاهده هو العودة للانسحاب. لقد عادت إلى الاحتجاج الصامت الذي اعتبر جنوناً، والذي أعادها إلى الاغتراب مرة أخرى.

ذعر سامي، سمعته يطلب منها الزواج، وسمعت نفسها وهي تقبل. وكما في لقائهما الأول سألتها عما إذا كان أحد ما رآها وهي قادمة، ومرة ثانية طمأنته إلى

---

(\*) هذا إسقاط لأسلوب الحياة الأمريكي؛ فليس من المألوف بالنسبة لامرأة عربية أن تترك نفسها للغواية رغبة في "الأمومة"! [المراجعة]

أنها أتت دون أن يلحظها أحد. ونزلت الدرج وهي تهذى فرحاً. وخطت خارجة إلى الشارع حيث كان كل شيء هادئاً كما لو أن المقاتلين سمعوا بأخبارها الطيبة فشاركوها الاحتفال.

لكنها فجأة شعرت بخوف. لقد تذكرت أول اندفاع لها إلى بناية القناص. اجتمع الزمانان، الماضي والحاضر، في انطباعات ممتزجة بينما هي تغرق في وعيها (ص ٢٢٠-٢٢٧). ولأنها جرئت على استخدام الحرب ضد الحرب فقد كان عليها أن تدفع ثمناً... حياتها<sup>(٢٤)</sup>.

حكاية زهرة هي تحليل قوى لأثر الحرب، أي حرب، على فرد تتعاقب عليه مشاعر الصدمة، وفقدان الحس، واختلال العقل، ولا يتوقف قبل أن يستسلم في النهاية للأوهام، وتغلبه حقيقة الحرب. ومن خلال خليط من الأدوات الأسلوبية التي تسيطر عليها المؤلفة جيداً - أصوات رواة متعددين قدم كل منها هاشم وماجد وزهرة، وتيار من الوعي، ترابط الأفكار، ومضات العودة إلى الماضي، والمونولوجات - تنقل حنان الشيخ إلى القارئ كل حالة انفعالية، وكل فكرة، وكل لحظة قلق. وليس ثمة شعور تتضاعل أهميته إلى درجة تجاهله. كل تفصيلا ضرورية لنقل طيف عاطفة تعلن مرحلة جديدة في صراع بطلة الرواية مع نفسها كلما أصبحت أكثر تورطاً في عملية خرجت عن سيطرة الجميع.

تجاوزت حنان الشيخ التقليد اللغوي، باستخدامها لغة وصفها البعض بأنها غير لائقة، وغير ضرورية، وبكل تأكيد، غير أنثوية. والواقع أنها متجاسرة على توقعات خلفيتها الاجتماعية المحافظة، تكتب بجرأة وبلا حرج عن الإشباع الجنسي لامرأة<sup>(٢٥)</sup>. وهي، باندفاعها خارج المجرى السلمي لدورات الحياة، طرفية أيضاً بالنسبة لأي عوائق اجتماعية أمام حرية التعبير. إنها تكتب حيث هي - وسط الاضطراب الداخلي والخارجي - متحدية "المركز" الذي نبذها.

وفي حين أن بطلة رواية غادة السمان تعاني لأنها وحيدة، فإن زهرة تبتهج بوحدايتها. لقد أكدت السمان قوة الفرد لتجد أن الاستقلال يعنى الوحدة والضعف. وبدلاً من أن ترى نفسها تحتوى العالم، شعرت بأنها مستبعدة. وكان دور الحرب هو إبراز هذا الاغتراب. وأدى التشظي الناجم إلى تدمير الفرد. وتحولت كل

المشاعر إلى مشاعر خارجية في وقت أصبح فيه الفرد المهمش ليس بأكثر من مزيج من الانطباعات عما يحيط به. أما حنان الشيخ فقدمت شخصية كانت مستبعدة على الدوام، وقد اقترنت بهذا الاستبعاد. وفُسِّر انسحابها إلى إدراك ذاتي كلي لا ينقسم على أنه جنون. ولكن، أثناء الحرب، كان هذا السلوك ذاته، اتخاذ الذات ملاذًا، قد أصبح سلوكًا "طبيعيًا". كان إعلانها لوحدها هو الذي أتاح لها تحدى الحرب على أرضية الحرب نفسها. كان خطوها هو أملها في جعل منطق الطلقات النارية يسود فيما وراء الطلقات<sup>(٢٦)</sup>.

وتقدم كلتا الروائيتين خبرة الحرب بحيوية، كما تقنمان تعريفًا لهذه الخبرة بوصفها وقت التعمق في مساعلة النفس، واكتشاف الذات. وكلتا الروائيتين تستعرض بطريقتها الخاصة الحاجة إلى تفهم هذا الواقع الجديد. وكل منهما تمثل ارتياذًا للغة يتم عبرها استيعاب بطلنة الرواية التدريجي للحرب. وتتزع الحرب أوهام المجتمع، وتفضح حقيقة مشاركة الشخص المجرد. ومع ذلك، فإن خبرة زهرة تعتبر تحذيرًا من أنه لا يكفي أن نضع الحرب على أفق الفكر لبعض الوقت فحسب؛ فالشخص الواعي بالحرب يعرف المشاركة والمسئولية العامة، ويدرك أن التشبث بالذات، وبقاء الفرد، يمكن أن يكون نموذجًا جديدًا لبقاء الآخرين:

عندما تقول امرأة أنا موجودة، أعرف نفسي، وأفهم  
بواقعية كيف أستطيع التصرف في العالم، وأنا أشعر  
بتفاوتل جوهرى - تشبثى ببقائى كنموذج للبقاء الإنسانى  
- فإن تلك المرأة تقول شيئاً يتحدى النظرة العامة  
الموجودة والسائدة.<sup>(٢٧)</sup>

لقد بدأت بطلنتا الروائيتين في معرفة نفسيهما من خلال الخوف. وأنت معرفة الذات أدت إلى الوعي، حتى لو كان مؤقتًا. ولكن تحقيق الوعي لم يكن مهمة سهلة. ما كان سهلاً، وبدا ضروريًا هو تجاهل هذه الحرب. ويوضح الأسلوب النثرى كيف أن الفرد، لكي يعيش مع بعض مظاهر الحياة العادية - من خلال الفعل أو القول - يهرب من واقع الحرب. إن الكتاب يدركون خطر الهروب الذي سيطيّل أمد الحرب إلى ما لا نهاية، فهم يكررون مساعلة، وتشكيل، ردود أفعال

الفرد بحيث يمكن رؤية الهروب على حقيقته - بوصفه رد فعل طبيعيًا، غريزة البقاء، حقيقة لا يخفف منها تفكير ولا برنامج. يجب عدم تجنب الحرب. ولكن تطوّر بطل الرواية كنموذج لا يمكن أن يتخطى المعايير التي حددها الإطار الروائي؛ ولا يمكن لهذا التطور أن يغالى في تخطي حدود المصادقية؛ فالوعى، ناهيك عن الوعى العميق، لن يجربه القارئ، وكذا أولئك الذين يعيشون الحرب، إلا عبر الانفجارات. فكيف يمكن أن يتحقق ذلك؟

### البطاقة: شعر مراسلات الحرب

إن الوعى الذى استحضرتة بعض طرفيات بيروت، فى نغمات متقطعة، هو الذى أنتج هذا الجنس الأدبى الجديد. إنه البطاقة، وهو تعليق شعري على الحالة السياسية ينشر مرة كل أسبوع فى صحيفة. وللبطاقة اقتصاد القصيدة دون مرواغتھا، كما أن فيها واقعية المقال الصحفى دون تجرده الجاف. إنها التقرير الذى صيغ عن فكرة ولدها حادث. وكتب هذا الشكل الأدبى جميعًا من النساء. ومن أبرزهن ماري تيريز عريبي ونهاد سلامة وليلي عسيران، وبصورة خاصة، كلير جبيلي.

الكاتبة الثالثة التى ستخضع للتحليل هي كلير جبيلي. تشدد كلير فى شعرها، كما فى نثرها، على الحاجة إلى خطاب يتم فيه تصعيد الرعب الناجم عما يجرى فى لبنان: "علينا استحضار الحرب ولكن بقدر ما نستطيع من الحصافة"<sup>(٢٨)</sup>. يجب أن نتحدث كل كلمة إلى الحرب وعن الحرب، يجب أن نخلق نسيجًا من المشاعر ينبض كل خيط ن خيوطه، وحيث الكل يلوح، ويوحى، ويشير، ولكن دون إفصاح مباشر، أو شرح واضح الصورة. فى هذا التضمين، وفى هذا التجريد تحدث عملية "الإزاحة والإحلال"، حتى إنه حين يكون مستوى الإدراك ذو خصوصية عالية، فإن التمثيل يتفجر ليصبح شاملاً.

يحفل شعر جبيلي بالموت والغضب لبلدها بالتبني، كما يتبدى فيه نوع من الولاء الذى يتحول فيما بعد إلى ولاء للإنسانية، أو إيمان بروح الحياة. فالحويية

التي كانت عادة تتحول إلى المكسب السهل وإلى مذهب للمتعة، يمكن أن تتحول أيضاً إلى حيوية صافية هدفها الحياة نفسها. هذه الحيوية التي أثارت اشمئزازها يوماً أصبحت نقطة تحول عن الذات، حاجة إلى صرخة تعبر للآخرين عن ألم الفرد، لكي يصبح من الممكن، مع الآخرين، إعادة بناء ما تم تدميره.

ولكن ما إن تتم إعادة تشكيل الأطلال، تبدو هذه الحيوية وقد خبت، ويعود الشر والغضب لفرض نفسيهما حتى الضربة التالية... وهكذا مرة بعد مرة. وعدم الحديث عن هذه العودة لا يعني أن كلير جبيلي لا تراها أو أنها، كما قد يقول البعض، تشعر بتفاؤل أعمى أو أحمق عندما تنظر إلى الفوضى من فوق برج عاجي حصين شاهق الارتفاع<sup>(٣٩)</sup>. فالألم الذي عبرت عنه في أعمالها واضح وصريح - لقد فقدت أصدقاء، وفقدت أشياء، فقدت إيمانها بالفرد - لكنها، على عكس عادة السمان وحنان الشيخ، لم تفقد الإيمان بالجماعة، ولم تفقد الإيمان بروح هي الأساس لظاهرة عدم القابلية للتخريب، وكذا تطلعننا عليها.

ومن خلال دورها كفنانة، تعرفت كلير جبيلي على الحاجة إلى أن تضيف معنى وتوجهاً على ما يحدث، وأن تقوم بدور المرأة لزمانها. ومن ثم، فهي إذ تعكس صورة الانفجار، فإنها أيضاً تحرفه وتحتويه. وليس قبل أن تسمع أصوات الجموع، يمكنها أن تحلم بصوت موحد تستحضره لغتها:

إنني أحلم بشعر يتشظى إلى شرارات قصيرة وبروق.  
شعر تصرخ كل الأفواه بأبياته.<sup>(٤٠)</sup>

في "رواق" "Portique"، وهي قصيدة ضمتها مجموعتها عن الحرب/الوضع الراهن *La Mise à Jour*، تسأل عمن سوف يرث الأرض؟ هل هم "أولئك الذين يتكلمون وحدهم/ متوجين بثورتهم؟" لأن الثورة يجب أن يفصح عنها؛ يجب أن يُصرخ بها، حتى لو لم يكن هناك من يسمع صرخة البوق.

وبعد عام من انتهاء "حرب السنتين" بدأت جبيلي في نشر بطاقتها الأسبوعية في صحيفة "لوريان لوجور". كانت تريد لهذه البطاقات أن تصل إلى كل أولئك الذين نجوا، وكانت الجريدة هي القناة المثالية: القارئ يعرف أن الرسالة سياسية وغير حزبية، بالمعنى الواسع للعبارة، لكن القارئ يتوقع أن يستمتع أيضاً

بجمال الرسالة. كان احتفالاً بحياة، رغم ما فيها من عنف وقسوة، قادرة على تحدى الموت.

كانت تحبر نفسها على أن تكون كل أسبوع حاضرة، شاهدة على الفوضى الصارخة حولها، شاهدة أمام القراء الذين تبلدت مشاعرهم تجاه الفوضى<sup>(٣١)</sup>. بشكل ما، كان ينبغي التأثير فيهم، وتوعيتهم بالحالة الفاحشة التي كانوا يتغاضون عنها، بل كانوا يشجعونها بلا مبالاتهم الداهلة<sup>(٣٢)</sup>. فالأوصاف مهما كانت مجسدة، والقصص مهما كانت مؤثرة، فقدت معناها بعد الهجوم البصرى المثير لوسائل الإعلام التي يتزايد تطورها وتعقيدها. ولم يعد من الممكن تصنيف الخسائر أو إحصائها، وكان لابد من نقل الدراما إلى موقع آخر، ليس على السطح بل فى داخلها.

لكن كيف لهذا أن يكون ممكناً؟ كيف يمكنها أن تتجنب الوصف والتكرار وهى تحاول الإمساك بالروح؟ فى تعريفها للشعر يكمن جزء من الإجابة:

للشعر خاصية الانتظام والضبط التى تحتوى الانفجار  
اليومى، لدرجة أن الذاتية سيكون وراءها وحدة كونية.  
الشعر يترجم، من خلال الكتابة، الرغبة فى تجاوز  
الحدود، وتحسينها، بل وفوق كل شىء، تفجيرها  
كلها.<sup>(٣٣)</sup>

ولكن الشعر يمكن أن يكون محفزاً على درجة كبيرة من التساهل العاطفى، وعلى درجة كبيرة من التجريد تجعل تداوله على نطاق واسع صعباً، لذا فإن الوسيلة المثالية هى الجمع بين النثر والشعر فى شكل *البطاقة*. فالبطاقة تضرب بجذورها فى الواقع، وتكافح فى نفس الوقت لتجاوزه، وهى تتيح للكاتب البعد الكونى الذى يجعل كل تفصيلى مثيرة للاهتمام وللأسى<sup>(٣٤)</sup>. وتركز كل بطاقة على حدث أو حادثة أثرت فى الكاتبة فى الأسبوع المنصرم، وفى تلك الحادثة فإنها تركز على تفصيلى يبدو أنها توصل جوهر المأساة. تفصيلى "ملتقط لحظة الحدث"، تتحول إلى موضوع *البطاقة*، ويتم تكبيرها حتى تصبح نظاماً مغلقاً لا مرجعية له خارج نفسه، وفى الوقت نفسه، تحتوى الخارج داخلها. ويصوغ الموضوع شبكة

من حلقات تصل بين تجريدات للأحوال والأفكار. ويثير الغضب واليأس الوعى فى حالة فقدان الحس. لا يمكن الركون إلى الراحة بينما المأساة تدور بلا هوادة، فكل شخص يجب أن يظل واعياً..

وفى بعض الأحيان تبدو البطاقة وكأنها تشرّد خارج موضوعها، ولكن يظل هذا الموضوع، الحرب، موجوداً دائماً. فمثلاً، فى "حصّة من الفشل" تتعامل البطاقة بأكملها مع استقطاب الأسود والأبيض، دون أن تصف، بشكل محدد، اللعبة أو التداخل بين الخير والشر - أى المادة التى تحدث الحروب من أجلها. "الحدود" "Limitrophes" تحتفل بعيد الميلاد فى ١٩٨١: باقات زهور، ثلج اصطناعى أغانى عيد الميلاد. ولكن...

تواصل الحرب دفع عربتها، تبذر طيورها صرخاتها البركانية اللانهائية.... وبين حين وآخر تفجر قنبلة بطن جدار لانتقاء بعض الأسماء الأخرى وإضافتها إلى قائمتها.

ثم، مع حلول الليل، يستقر الغبار على المدينة. وتلمس "شهادة" "Témoignage" لحظة فى نهاية النهار، والزوار يغادرون. ويقطف أحدهم ذاهلاً ورقة مصفوفة لزهرة الجيرانيوم، ويلعب طفلان فى عالم بعيد عن عالم البالغين. الوصف حالم، أشبه بالأنشيد الرعوية الحزينة، ولكنه هش ومهدد. هذا التهديد يمكن الإحساس به، ويصعب تصويره: وتقضى كلمات "بيروت" و"طرابلس" و "الجنوب" إلى قطعة إيقاعية. إنها تتناثر فى أذن القارئ لتخرجه من الانسجام المزعوم وتعيده ثانية إلى الواقع - "الدفق المشتعل والعنكبوت الشره، وتذوق الأرض للعنات والثمار المرة." ثم تنتهى الخشونة، وجميع هذه الأشياء "تضيع فى مهمات". التاريخ سوف يختصر حتى هذه اللعنات وهذه المراتبة إلى مهمة: "الحياة تحيك بساطها وتلقى خمارها فوق الجرح الغائر".

قد تبدو البطاقة غير سياسية، قد تبدو وصفاً لمشهد عادى. وتتحدث "الحياة" فى مقام صول الصغير عن الاصطفاف فى طابور لشباك التذاكر - العيون تقع على المؤخرات، والأيدى تقبض على التذاكر والملابس المشربة بالعرق. لا شىء يحدث، ولكنه سوف يحدث. فالسيمفونية المنتظرة تتردد مثل نبض ثقيل لأرض

وأناس أصبحوا "نقطة نابضة بين ترددين". بهذا الاختزال لما هو مادي إلى جوهره، تمسك كلير جبيلي بما هو كلي، دون أن تسمح له بالهروب إلى لا محدودية التجريد الكامل.

ولكن، حين تكتب كلير جبيلي عن بيروت، فإن تركيزها يصبح أكثر وضوحاً: ميلاد من جديد. هذه اللحظة، هذه الحرب، يجب تجاوزها بشكل ما، لعل مجتمعا جديداً ينهض من القديم. وحتى في المراحل الأولى من الحرب، في "يوميات المنفى" (١٩٧٥) كانت جبيلي تركز على عدم انفصام الموت والميلاد: "يا رجل/ فلنتنوق موتك/ ولتعبّر عن ميلادك". وفي "الحياة من مقام صول الصغير" هناك إشارة واضحة إلى بيروت قبل الحرب. فهي تمجد روح الحياة "التي تولد من جديد / أكبر من الموت"؛ روح ما تلبث أن تجسدها في كائن مجهول سوف يعود يوماً. لقد كانت بيروت منيرة، وبهذه القوة السلبية فإنها "تأمل في ميلادها من جديد": ميلادها من جديد، وليس ميلاد أفرادها<sup>(٣٥)</sup>. فحين يصاب الأفراد باستمرار بسوء الحظ وقذائف الهاون حيث الرجال "يرتبطون في لهفة غريبة بتداعيات الزمن"<sup>(٣٦)</sup>، فينبغي البحث عن مبدأ الميلاد من جديد على مستوى أكثر تجريداً، مستوى يعبر فيه الفرح والحزن الفردي السطح المضطرب للهدوء العميق.

ومثل كثير من الكتاب في لبنان، تأخذ كلير جبيلي بيروت رمزاً لهذا المستوى من عدم التغيير. وتظل بيروت - رغم أنها المكان الذي ارتكب فيه الأفراد آثامهم، وبلا شك سوف يواصلون ارتكابها - هي التعبير الجمعي عن أنفسهم، وهي كيان أكبر بكثير من مجرد مدينة، تبقى بيروت نقية أو، لو لم تبقى نقية على الدوام، فإنها تظل دائماً حيوية. وفي "لم الشمل" "Retrouvailles" تكتب:

في هذا المكان، حيث الحياة تنبثق من كل شق، حيث  
يولد حشد جديد من كل ميت. في هذا المكان الخالي من  
القبور، المفتوح على الأسطورة، الإنسان مخلد.

لقد أعطى حب بيروت الشجاعة والراحة، وأوحى لكلير جبيلي، وربطها ليس فقط بمدينة بالتبني، بل وأيضاً بهؤلاء الناس الذين تشربوا، بالتأكيد، شيئاً من خصائصها الخالدة غير القابلة للدمار. وبتسامح صبور، قامت بتحيّة الضعف

المدمر للأفراد تجاه مدينتهم الحبيبة. في "بيروت"، أصبحت المدينة رهينة لهذه الإزاحة والإحلال: "مدينة بعيونها، عيون الرهينة التي ترى أن التغير ليس معناه الخيانة". أصبحت بيروت رهينة لجشع وغضب الرجال الذين، رغم كل شيء، وحد بينهم احتياجهم، إن لم يكن حبهم، لهذه المدينة. بمسافة البعد الخاصة بالفنان، توبخ كلير جبيلي بلطف هذا القلب، فهي ليست مكلفة بالإسهاب في شرح الأذى الناتج عن مثل هذا السلوك.

وعلى أية حال، فإن ثقها في الأثر المحفز لهذا الحب ولدت الأمل بأنه يمكن أحياناً لهذا الأمل أن "يتناثر" على ما حوله، مثل الوحل. في تلك الأوقات تبدو الأمور أقرب إلى اليأس بصورة خطيرة:

أحياناً، تمس القلب شوكة قلقة. الأموات والأحياء -  
وهم جزء من نفس البؤس، يبدون وكأنهم لا يملكون  
سوى الليل مساراً واتجاهاً. ولكن القلب لا يستطيع  
العمل دون صوت لحركة دمه.<sup>(٣٧)</sup>

ثمة يأس، ولكن هذا اليأس قد يكون أحياناً ضرورياً للتفاؤل مثلما هو صوت حركة الدم لصحة القلب الجيدة. ولكنها في "شهادة" "Témoignage" تدعو إلى تحويل اليأس إلى عقيدة:

على غير هدى، تحيك أفكارى نسيجها....الطيب  
والخبيث، الحياة والموت، كلها تعبر نفس المياه...  
ويسقط الإنسان مثل حبة قمح، مثل نقطة مطر، مثل  
نجمة في السماء التي تبتلعه.

يجب السماح للخطاب بأن يحل محل الحياة، لكي تستطيع الحياة خلق أشكال جديدة وتكوينات جديدة. وحتى لو لم يستطع الشعراء إيقاف الحرب، فمن الممكن خلق صدمة لحالة التبلد. وبانتزاع الشعراء من قلب الهدوء يمكنهم أن يجدوا معنى في الفوضى: صفاء خلف الغيوم. إنهم المسئولون عن حياة الروح. هم الذين عليهم إدراك وتصوير إرادة البقاء خلف العدم ودوائر الشر وانتقاد "الجرح البنفسجي". إن الإرادة الشعرية هي التي جعلت المدينة، بيروت، محصنة ضد الموت. إن إيمان

كلير جبيلي بانتصار الإرادة وقدرة اللغة على نشرها قد أجبرها على التمسك بالأمل في كل الأوقات، حتى أثناء الغزو الإسرائيلي. لم تستثمر الأمل في نفسها أبداً، بل في شعبها بالتبني. عدم فقدان الأمل كان يعنى الإبقاء على الروح العالية وعدم السقوط في براثن الأقدار الفردية، حتى قدر الفرد نفسه.

على المستوى الفردي، لا يمكن للسلسلة اللانهائية من الإخفاقات والخسائر أن تجلب سوى الألم وفي النهاية فقدان الأمل. إن الوسيلة الوحيدة للبقاء هي إدراك مبدأ البقاء، ومن ثم جعل الآخرين على وعى به. لقد خنقت صرخات الحشود الصوت الفردي وأسكته. يجب إخضاع المشاكل الشخصية والميتافيزيقية لحاجات الجماعة، وعلى الفنانة نفسها أن تظل واعية، ولكن عليها أيضاً أن تجعل الآخرين على وعى، ليس فقط بالأشلاء والدم الحاضر في كل مكان، بل "بهجران سرير خال" وبالحداء الأحمر الذي تركته طفلة هاربة من انفجار بالمدرسة، وبتلك "الفواصل من اللحم" التي تقف كعلامات ترقيم تقاطع سطور الحياة من حين لآخر أثناء الحرب<sup>(٣٨)</sup>. كان على كل فرد أن يتعلم الوعي بالذات وبالمسؤولية الفردية في ظل الفوضى المستمرة.

الكثيرون ممن كتبوا عن هذه الحرب عبروا عن علاقاتهم مع الحرب كتجربة بهستيرية حيناً، وبمأساوية حيناً آخر، ولكن من وجهة نظر شخصية وذاتية في كل الأحيان. وبعكس هؤلاء، تتعامل جبيلي مع الحرب بوصفها عملية متكاملة. إنها تعيش بين فواصل النسيج الحي لفن الحرب. إنها لوحة تحتوى الصوت والملبس والرائحة والتذوق، ثم، وعند ذلك فقط، الرؤية. إنها سيمفونية في مقام صول الصغير: والصول في السلم الموسيقي هي (E)، ولكن "الصول" تعنى أيضاً الأرض الخصبة التي ستواصل الإنتاج بعد أن تنتهى اضطرابات الموسم.

إن فن الحرب ملحمة تتغنى بميلاد جديد، ليس للفرد بل للكل. أصبحت الحرب لغة: شكلاً من أشكال الخطاب الذي يتسلل إلى الروح الإنسانية فاتحاً أجنحة الكلمة على اتساعها. وهكذا فإن الكلمة تحيك نسيج الحرب بحيث تصبح محورا وأفقاً للفكر. يجب الاعتراف بالحرب، بصفاتها حقيقة متغلغلة في الحياة، ويجب استيعابها في الخطاب. يجب أن ينظر إلى اللغة والحرب على أنهما ضفيرتان مجدولتان بحيث لا يمكن لأى شيء قيل أن يفهم بمعزل عن الحرب:

مثل أغصان مورقة

هى السنون

ناصعة البياض

أحشاء كتاب

وأخيراً ..

الفاكهة

حياة ..

بين مقطع

وأخر .

كل كلمة تصبح منشوراً آخر للتعبير عن انصهار كل نواحي اللغة والحياة والحرب. ليست مسئولية الشاعر والكاتب أن يبدع نظاماً مستقلاً، أو قصة أو ما حواراً ظاهرياً مع مُحاورٍ يدعى الحرب، يمكن النظر إليه بوصفه آخر، وما أن يقرأ حتى ينسى<sup>(٣٩)</sup>. على الفنان أن يدرك ويجعل الآخرين يدركون أن الخطاب هو الحياة، وأن الحياة هنا هى الحرب. والحرب حقيقة؛ والاعتراف المستمر بتلك الحقيقة هو وحده الذى يوفر الأمل فى انتهائها. مثل هذا الأمل يسكن القراء بعد أن يلقوا بالصحيفة جانباً وتمحى الصور والعناوين الرئيسية لليوم من أذهانهم المتبدلة.

اللغة بالنسبة لكثير لجبيلى أشبه بسيف لا يجرؤ أحد على تسميته أو الإمساك به: "ما نفع القلم إذا نسى أن يضغط بثقله على صدور الناس؟ ما نفعه إذا كانت الكلمات التى يفيض بها مجرد جزئيات حيكت ثم أعيدت حياكتها على جسد اللغة"<sup>(٤٠)</sup>؟

ليست الكلمات رفعةً للتجميل تُضاف إلى جسد اللغة. إنها هى اللغة نفسها. الكلمات تخلق حقائق جديدة ليس دورها مجرد التأثير على الآخرين أو إثارة إعجابهم، ولكنها أيضاً مستمدة بدورها من هؤلاء الآخرين.

## خاتمة

إن دراسة فن النساء وأدبهن أوضحت أنه:

لم تكن معظم النساء المبدعات يملكن شكلاً تعبيرياً يختلف من حيث الجوهر عن ذلك الذى يستخدمه الرجل. بل إنهن... طمرن داخل الجماليات السائدة فى زمنهن مضموناً مختلفاً، وبذلك فقد جعلن وجهة نظرهن غير مرئية بالنسبة للتيار الرئيسى فى الثقافة. وفى القرن العشرين فقط بدأت أول محاولة للتعبير عن الفكرة التى ترى أن الشكل الفنى نفسه ينبغى أن يكون مختلفاً إذا ما كان عليه إيصال وجهة نظر نسوية<sup>(٤١)</sup>.

كتبت كل من الطرفين الثلاث اللواتى تناولهن هذا الفصل عن تجربة نسوية فى الحرب. وكل منهن كانت على وعى بالحاجة إلى لغة من شأنها أن تصدم وعى القارئ. وتبنت كل منهن نوعها الأدبى الخاص وأسلوبها الخاص لمعالجة القضية المركزية: ما دور الفرد فى هذه الحرب؟ هل الوعى الفردى كافٍ؟

لقد فتح جنون الحرب قنوات جديدة للتعبير، حيث أن الخطاب التقليدى كان فى وضع حرج لعدم قدرته على التعامل مع "الوضع" إلا بوصفه انحرافاً وضلالاً. لم يكن الوضع انحرافاً وإنما هو الحياة بالطريقة التى شنت بها طوال السنوات السبع للحرب. لقد أصبح الوضع هو المركز الجديد. كل المشاعر والكتابات التى لم تر أن ما يحدث كان طبيعياً، كانت هى نفسها غير طبيعية. لقد استهلكت عادة السمان نفسها فى يومياتها / روايتها، لأنها وقعت بين براثن ماضيها، وذكرياتها<sup>(٤٢)</sup>. على الخطاب أن يحدث فى الحاضر، وأن يأخذ بُعداً جديداً. والسمان تعى تماماً فقدانها السيطرة تدريجياً، وجنونها. والكتابة هى المنفذ للخروج من هذا الجنون، فهى تتيح سيطرة قصيرة الأمد. ولكنها فى النهاية وحيدة، والحب هو "ونحن نحلم به / ليس أكثر من حلم نحلم به"<sup>(٤٣)</sup>. إن مغامرة الكتابة أفرغت التفاؤل من محتواه؛ وأصبحت حقيقته الوحيدة هى الصدفة التى تغلفه. تبدى حنان الشيخ بصيرة غير عادية تجاه الطبيعة الخاصة للحرب الأهلية اللبنانية: كانت مرضاً لا

يشفى إلا بدواء من داخلها، أو بتبنى منطق الرصاص. إن أى محاولة للفعل خارج هذا المنطق محكوم عليها بالفشل.

إن طرفيات بيروت روائيات وكاتبات قصة قصيرة وشاعرات. وفي حين لخصت الروائيات القارئ في ذهن فرد واحد مناضل، فإن كاتبات البطاقات يأخذن هذا الفرد المنتزع من الجماهير، ثم يحولنه تجريبياً إلى الكل الشامل؛ جربت الروائيات أفكاراً عن الوعي والزمن؛ في حين جربت الشاعرات في الشكل. ولكنهن جميعاً أثبتن الحقيقة نفسها: الفرد الواعي كان عنصراً حاسماً في بقاء الكل. أما الفرد الذي يتجنب الاندماج في المجتمع، وخاصة مجتمع الحرب، فلا يمكنه النجاة.

## الهوامش

(١) Michiko Kakuiani, "Novelists and Vietnam: The War goes on". *NYT*, 15 April 1984. ولا يتفق بول فوسل Paul Fussell مع ألكسندر أيتكنز في نقده لتفصيل الرعب، مدعيًا أن الوصف "العلاجي" له مكانه (*The Great War*, p. 174).

(٢) عانية ممدوح، *هوامش إلى السيدة "ب"*. وقد صنعت أفلام عديدة، وعلى سبيل المثال: فيلم "دائرة الخديعة" للمخرج فولكر شلوندورف Volker Schlöndorff [مخرج ألماني، والفيلم يروي قصة صحفي ألماني يذهب إلى بيروت لعمل تحقيق حول الحرب بين "المسيحيين والفلسطينيين"!! - المراجعة]، وأخرج مارون بغدادي أربعة أفلام: "بيروت يا بيروت"؛ "كلنا للوطن"؛ "مستمرون"؛ "حروب صغيرة"؛ وبرهان علوية "لقاء"؛ رفيق الحجار "الملجأ"؛ وليد شमित "لبنان، لماذا؟"؛ رندة الشهبال "خطوة بخطوة".

(٣) على سبيل المثال، تدعى ليلي بعلبكي أنها تكتب رواية منذ عشر سنوات، وهي تخاف أن تربها لأحد خشية أن تعرف الميليشيات وتطالبها بكتابة ما يريدون، لقاءات مع بعلبكي، بيروت ٩ مايو ١٩٨٢، ولندن ٧ يوليو ١٩٨٤، و٩ يوليو ١٩٨٦.

(٤) هدى النعماني، *انظرها تتدحرج على الثلج*، بيروت، ١٩٨٢، ص ص ٣٠، ٣١، ٣٨-٣٩، ٨١، ١٠٣.

(٥) لقاء مع إيتيل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤.

(٦) نهاد سلامة، *Enfants*, p. 130.

(٧) جاء ذكر شعر المتنبي، شاعر الشام في القرن العاشر الميلادي بخاصة، ربما لأن معظم أعماله الشهيرة في الهجاء، أو ربما لأنه كان معروفًا بالدفاع عن السلطة (!!)). وقد لجأ العرب إلى شعره عن السلطة كنوع من الدفاع عن النفس. (!!!) "والآن، فوهة المسدس في يدي، وسأوجهها إلى أي شيء ما عدا رأسي"، السمان، *كوابيس بيروت*، ص ٢٧٧.

(٨) السمان، *كوابيس بيروت*، ص ص ٩، ٥١، ٩٥، ١٢١. انظر الفصل الخامس.

(٩) تتضمن الكوابيس الأخرى صلب المسيح في احتفال بالكريسماس، المرجع السابق ص ٢٦٣، مذيعون يقتلون المشاهدين، ص ١٣٧؛ جنبًا تحاول استخدام الوساطة للحصول على مكان في المشرحة، ص ١٩١.

(١٠) "كيف يموت الناس بدون حرب؟"، "الاحتمال الأخير"، في خوري، *الجبل الصغير*، ص ٧٤.

(١١) انظر الفصل الخامس.

(١٢) كتبت هذه القصائد في الفترة من أول يناير ١٩٧٥ وحتى ١٩٧٧، والقصيدة الأخيرة مؤرخة كما يلي: "الآن، أمس، غدًا". وكثير من المجموعات الشعرية حول الحرب تتحدث عن الحب، وعلى سبيل المثال: أنصاف الأعور مداد: *كل قادم هو*، (١٩٨٢)، *الفرح المأجور* (١٩٨٠).

(١٣) هذه العبارة مكتوبة على باب فنان شعبي في النجف، *اعتقال لحظة هاربة*، ص ٧. "الحب لحظة هاربة، والفن محاولة لاعتقال اللحظة الهاربة وتخليدها... لا يبدو هذا الكتاب على

علاقة بحرب السنتين في بيروت. لكن بعد هذه الحرب تغير كل شيء، حتى مفهومنا عن الحب، ص ١٦٧.

(١٤) هي تستهكك: "ها أنا الآن مرة أخرى / في عالم تلك الليلة المجنونة / أكتب اسمك بسالحبر على سيجارتي / أرقب النار تأكل حروف اسمك / حرفاً بحرف / وأنفثك دخاناً إلى السقف المعدني" (كواييس بيروت، ص ٥٤).

(١٥) كوك، "مسرح العبث"، (Theater of the Absurd, p. 127). "بسبب عجزها، اكتسبت المرأة قدراً كبيراً من القلق... الاعتماد على الرجل، الحياة بالنيابة من خلال الرجل"، E. J. Hinz, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin*, Chicago, 1976, pp. 38—9.

(١٦) في أحد اللقاءات، تحدثت حنان الشيخ عن الصور التي تعاودها عن نفسها وهي تختبئ خلف أحد الأبواب ويدها في يد أمها. تبدأ هذه الرواية بوصف شديد الحيوية لامرأة تضع يدها على فم طفلة بإحكام حتى يختفى أي شيء من الوجود إلا هذا القيد المعبر عن الحماية. لقاء، لندن، نول يونيو ١٩٨٤.

(١٧) فساد الفتيات، سواء عن وعي أو دون وعي منهن، موضوع تناوله الكثير من الكتاب في تعاليم العربي.

(١٨) ثورة النساء - وخاصة في مواجهة الخطاب ابطيريركي - اعتبرت تقليدياً نوعاً من الجنون، تمرداً سلبياً، خروجاً على المؤلف. ونعجز المؤسسة الحاكمة عن فهم وتصنيف مثل هذا الخطاب، فقد عاقبته، بالإبعاد والقبض على مؤيديه: "الجنون يتصل بوضوح بالعاطفة الأنثوية، بالجسد".

Showalter, *A Literature Of Their Own*, p. 122.

(١٩) وفقاً لما يراه لانج، فإن مثل هذا السلوك قد يبدو مطابقاً لما يصطلح على تسميته "الذهان": "الحق أن ما يسمى بالذهان هو أحياناً مجرد إزالة القناع فجأة عن النفس الزائفة، التي كانت تقوم بدور الحفاظ على حالة سلوكية عادية خارجية، وهي التي ربما فشلت، منذ زمن طويل، في التقيم بأي تعبير من أي نوع عن الوضع العام للنفس الداخلية المستترة. ثم تقوم النفس بكييل الاتهامات بالاضطهاد على يد الشخص الذي كانت النفس الزائفة تتواطأ معه لسنوات".

R. D. Laing, *The Divided Self*, London: Penguin Books, 1965, pp. 99-100.

Juliet Mitchell. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York, 1975, p. 267.

(٢١) تكتب نهى صليبي: "بالنسبة لي، الحرب هي الحرب. فلا عذر للبدا بانحرب، وعندما يحدث، فكل الأطراف خاسرة. يتحول الفرد واحداً من القطيع الذي لا يرى ولا يشعر ولا يسمع إلا صوت البنادق والقنابل والكرامية".

*From Under the Debris. A Personal Viewpoint*. 1978, p. 7.

(٢٢) في روايتها عن الحرب، الأزرق ونقطة البيكار، تكتب أمية حمدان عن الوعي بعزلة الفرد ككابوس لا مهرب منه للوعي، قارن: الأزرق، ص ١٣١؛ ونقطة البيكار، ص ٤٦، ٤٩. عندما استمرت الحرب العالمية الثانية، كان هناك وعي متزايد من الجميع بأن: "الحل المادي ليس شأناً فردياً وحسب، وإنما هو شأن مجتمع متحد".

Harris, *Incouners*, p. 64

(٢٣) يؤكد كثيرون على أهمية وسائل الإعلام (الميديا)، وعلى سبيل المثال، بطل خوري في رواية الجبل الصغير، صص ١١٧، ١٢٨. انظر أيضا بطل طيارة في *Survival in Beirut*.

(٢٤) للاطلاع على ترجمة وتحليل لموتها، انظر: كوك "Theater of the Absurd . . ."، وينهى بيركوف أيضا روايته *La Guerre des Autres* (باريس، ١٩٧٧)، بتداعيات وعي الشخص وهو يموت. إيريك وهو ينطلق لترك بيروت إلى باريس "لبتسم مفكرًا في الغد، باريس، العودة إلى العمل، حفر منطقة. من البناية المقابلة، ارتفعت ثلاثة بنايات، إلى الكتف. الآن، أخيرًا، أحبك"، ص ١٨٩.

(٢٥) تم توجيه الكثير من النقد إلى حكاية زهرة بسبب لغتها البورنوجرافية. (لقاء مع روز غريب، الكلية الجامعية ببيروت، ٢٧ إبريل ١٩٨٢). "الأعمال الأدبية العظيمة لا تتراجع أمام العنف، إنها تضعه في مكانه. إنها تريح لنا لكي نفهم ونجرب مشاعر أخرى".

Rose Moss. "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers", Working Paper No. 69. Wellesley. 1981. p. 14.

(٢٦) شخصية مريم في رواية عسيران، قلعة الأسطى، تقبل منطق الرصاص: "بدأت لغة الحرب تقحم نفسها على. لقد حولت منطقنا وشعبنا إلى كيان متحد مجبول في حوار خاص. أصبح الخطر شعورًا يوميًا عاديًا. لقد تجاوزنا مرحلة التذبذب بين السلام والحرب. أصبح السلام فاكهة نادرة لا تظهر إلا بعد المطالبة بضحية بريئة" [هذه ترجمة للنص الإنجليزي - المراجعة] (ص ٣٩، وقارن، ص ٥٦). عندما جاء منفذو الإعدام في ست ماري قالت: "أنا أفهم هذا، بهذه الكلمات، كنت أغادر عالم الحديث العادي... فقد كانوا محبوسين داخل منطقهم الخاص". عدنان *Sitt Marie Rose*، ص ص ٣٢، ٧٤.

(٢٧) "Woman's Art: The Development of a Theoretical Perspective." *Woman-space* (٢٧) *Journal*, vol. I. no. 1 (Feb/Mar 1973), pp. 14-20, quoted in Judy Chicago. *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday. 1977. p. 145.

(٢٨) لقاء، ٥ مايو ١٩٨٢.

(٢٩) عندما كان يكتب عن واحدة من الكاتبات الخمس اللاتي ذكرهن ضمن ٩١ كاتبًا كتبوا عن الحرب العالمية الثانية، يقول هاريس أن رواية إلس إيشينجر *Ilse Aichinger's Die groessere Hoffnung* (1948) "ملينة بصور المعاناة والعوائق التي تتبادل مع صور الأمل والفرح التي سوف تنتصر على الموت. الحند والواقع يتضافران".

Harris, *Encounters With Darkness*, p. 148.

(٣٠) "الحياة في مقام صول الصغير" *L'Orient-Le Jour*, 1.12.82. "La Vie en Sol Mineur", *Acte de Presence*، عنوان مجموعة من البطاقات قدمت لها أندريه شبيد، ١٩٨٤.

(٣٢) تؤكد إملى نصر الله على حالة فقدان الحس التي يجب التغلب عليها: "بارب، أعد إلى حماستي، لا شيء يهزني. لا شيء". تلك النكريات، ص ٢٣٦.

(٣٣) لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٢. في *Memorial d'Exil* تكتب قائلة أن الشعر يجعلها تتمالك نفسها وتستجمع قوتها. "هذا اليوم بالخارج / أنظر إلى يدي / اللتان تصلاني ببعضي". وتتوجه

- أنصاف الأعور مداد إلى الشعر قائلة أنه: "المحارب الأبدى دفاعاً عن العدالة"، كل قادم هو، صص ٩٨-٩٩.
- (٣٤) "النصوص تحفر على الحدث، تتجذر في الحاضر - نمر بها كتجربة يومية مؤلمة - ولكن نتأملها بعمق حتى أنها تصل مباشرة إلى أرواحنا"، أندريه شديد، مقدمة *Acte de Presence*, Paris, 1984.
- (٣٥) جبيلي، *Memorial d'Exil* صص ٧٧، ٨٠-٨١. كل يوم في الفجر، تلملم بيروت انهيارها، والحياة تمزق أوصالها الضامرة، قارن "Lundi" in *Mise a Jour*. Paris, 1982.
- (٣٦) Jean Breton, comment on back cover of *Mise a Jour*
- (٣٧) جبيلي "Retrouvailles".
- (٣٨) جبيلي، *Memorial d'Exi*، ص ٧٢.
- (٣٩) على سبيل المثال، رواية نهاد سلامة *Enfants*.
- (٤٠) "Le Poème Mis en Croix" (*Mise à Jour*) و "La Vie en Sol Mineur".
- (٤١) *Chicago, Through the Flower*. p. 175.
- (٤٢) "حرائق بيروت تلتهم المقاهي والمطاعم القديمة كلها وتلتهم الذكريات معها بوحشية لامتأهية". السمان، كولبيس بيروت، ص ٣٤٢.
- (٤٣) السمان، لحظة هاربة، ص ١٨٩.

## **الجزء الثاني**

### **تعبير مختلف**



## الفصل الرابع

### أصوات النساء في الأدب العربي

يدرك النقد الأدبي النسوي، تلقائيًا، الطبيعة الأيديولوجية  
للتراثيبات الأدبية المتلقاة، ويكافح من أجل إعادة بنائها  
( Terry Eagleton, *Walter Benjamin; Or Towards A*  
*Revolutionary Criticism*, pp. 98-9).

فرضت نظرية الأدب النسوي المعاصرة قراءة جديدة للأدب العربي الحديث. فالقراءات النسوية تطرح أسئلة مختلفة، تطلق معانٍ جديدة من كل النصوص. وكما تؤكد أنيت كولودوني Annette Kolodony، فإن النظرية النقدية الأدبية النسوية لا تطالب بإلغاء غيرها من نظريات النقد. ولكونها أكثر تواضعاً فإنها تأمل في تقديم رؤية بديلة، مكتملة<sup>(١)</sup>. وتعرض هذه القراءات المراجعة مستويات من التجربة كان قد تم تجاهلها في السابق، إما لأنها لم تكن تعتبر مهمة أو لأن اللغة لم تكن كافية لتقديمها.

إن ناقدات مثل إيفلين عقاد في *حجاب العار، دور النساء في الأدب المعاصر* لشمال أفريقيا والعالم العربي (١٩٨٧)، ومنى ميخائيل في كتابها *صور النساء العربيات - الحقيقة والخيال* (١٩٧٩)، أعدن قراءة الأدب في العالم العربي - ومعظمه للرجال - بغية التعرف على شخصية الأنثى في الرواية ووظيفتها. وكلا العملين يسلط الضوء على حدود الكتابة الذكورية عن النساء. وكلاهما يضيف بعداً قيماً يحتاجه النقد العربي المعاصر. وتبقى هناك المهمة المكتملة لهما: مقارنة أدوار الشخصيات النسائية في أدب المرأة مقابل كتابات الرجال الأدبية. ويمثل ظهور طرفيات بيروت وكتاباتهم عن الحرب الأهلية اللبنانية قفزة كمية في الإنتاج الأدبي النسوي المتعلق بشخصية الأنثى. ولفهم أهمية مساهمتهم كنساء تحديداً في أدب الشرق الأوسط من المفيد أن نلقى نظرة على الفترات الهامة في الأدب العربي قبل انعاصر والمعاصر على حد سواء، فيما يتعلق بأدوار البطولة النسائية في الأدب.

يتعلم كل طالب أدب عربي منذ نعومة أظفاره أن أحد أعمدة الشعر العربي في فترة ما قبل الإسلام كانت شاعرة هي: الخنساء، التي تعتبر قصيدتها في رثاء أخيها، والتي كثيرًا ما تقتبس، نموذجًا في الفصاحة والبلاغة الشعرية. وعلى الرغم من أن هذا الحضور الأنثوي لامرأة بين أوائل رواد الأدب العربي لا يعتبر أمرًا شاذًا في الجزيرة العربية في القرن السادس الميلادي، فقد فشل في أن يطرح نفسه نموذجًا لأجيال المستقبل في شبه الجزيرة العربية أو خارجها. وباستثناء القليل من النجوم مثل الصوفية رابعة العدوية، فإن النساء المسلمات تم تهميشهن تدريجيًا، حتى خرجن من الوعي العام بهن<sup>(٢)</sup>.

التعليم الذي أباحه القرآن للمسلمين كافة، إناثًا وذكورًا، أصبح بمرور الوقت مقصورًا على الأولاد. ويعود السبب في هذا التقييد إلى استبعاد النساء عمليًا من المسجد، مركز التعليم الإسلامي. ومع حلول القرن التاسع الميلادي بدأ المسلمون في تبني قيم وعادات الشعوب التي غزو بلادها. وكانت أكثر هذه العادات شيوعًا وبروزًا فصل النساء وتحجبهن، والذي كان سمة مميزة للبيزنطيين والساسانيين. ووصل الأمر إلى أن النساء المنتميات لطبقات اجتماعية معينة كن يُحبسن في بيوتن، فلا يخرجن سوى مرة واحدة، محمولات على نعش. وفي ظل ظروف كهذه فإن الخروج إلى المسجد للصلاة، ناهيك عن التعلم، كان أمرًا غير مطروح. وكان على "جاهلية المرأة" أن تستمر على ذلك لاثني عشر قرنًا باستثناءات متفرقة غير مهمة.

والمفارقة أن تراجع القوة الإسلامية على الصعيد العالمي كان هو السبب في عودة النساء إلى الظهور في المجال العام، وإن كان ذلك تدريجيًا. وخلال عقدين من انطلاقة الإسلام في منتصف القرن السابع تحول إلى قوة يحسب حسابها من ضرابلس (ليبيا) غربًا إلى بلخ (أفغانستان) شرقًا، ومن أميدا (أرمينيا) في الشمال إلى حضرموت (جنوب اليمن) في الجنوب. ومع حلول القرن السادس عشر انتشر النظام الإسلامي ليغطي رقعة كبيرة من أراضي أفريقيا وآسيا. وكانت القوة والنفوذ الإسلاميين قد وصلا إلى أوجهما، قبل أن تتلو سلسلة من الهزائم - عسكرية وسياسية، وفوق كل شيء، اقتصادية - سببها صعود الإمبراطوريات الاستعمارية الأوروبية.

ومع أوائل القرن التاسع عشر أصبح واضحاً أن تغييراً رئيسياً فى ميزان القوى فى العالم كان يحدث، وتخلت الإمبراطوريات الإسلامية العظيمة فى الشرق عن سيطرتها للغرب؛ حيث نشأت فلسفة لم يسبق لها مثيل بالنظر إلى العالم ككل، من وجهة نظر مركزية. ولأول مرة تنص القوانين على أن جميع الأشخاص يولدون متساوين وأحراراً. ولم تكن هذه الفلسفة غريبة على المسلمين فالقرآن وهو أساس التشريع الإسلامى، إلى جانب أنه الكتاب المنزل، كان قد نص على الأمر نفسه قبل قرون من عصر التنوير. وما كان جديداً هو أن شعار المساواة والإخاء والحرية أصبح حجر الزاوية للتشريع العلمانى. وبدأ رجال فرنسيون وبريطانيون يملؤهم الحماس التبشيري والطموحات الإمبريالية فى التدفق على عالم إسلامى مهان. وبالرغم من أن الوثائق التى تدل على ردود أفعال المسلمين على هؤلاء الأجانب ليست كثيرة، وهو ما يوجد لدينا مثل يوميات الجبرتي، المؤرخ المصرى، عن الغزو النابليوني لمصر وما أعقبه، يشير إلى أنه بين النخبة كان ثمة موافقة على، وإن لم يكن حماساً، للثقافة الجديدة والقيم التى ولدتها<sup>(٣)</sup>.

لقد رويت قصة العالم الإسلامى فى القرن التاسع عشر مراراً وتكراراً، ببعثاته العلمية إلى أوروبا، ومشاريعه الجادة للتحديث، وحركات الإصلاح الدينى، ونهضته الأدبية. الازدهار المترامى للوعى النسوى لم يحظ بالملاحظة إلا قليلاً. ولقد أدرك "الطهطاويون" الذين ذهبوا إلى فرنسا و"الجبرتيون" الذين تآخوا مع "العدو الكريم"<sup>(\*)</sup> فى الوطن أن هناك اختلافاً واحداً قاطعاً فى ثقافتهم العربية الإسلامية ونظيرتها الفرنسية المسيحية، وهو أن الأخيرة تشمل النساء فى المجال العام. ولم يكن قد سبق لهؤلاء الرجال أن كان عليهم التعامل علناً مع نساء، وفجأة وجدوا أنفسهم مضطرين ليس فقط لوضعهن فى الاعتبار، بل وإشراكهن فى الميدان الاجتماعى. و كان الأثر عميقاً. ولقت مصلحون مسلمون الانتباه إلى الحاجة إلى تعليم النساء وتطويرهن اجتماعياً. وأقيمت مدارس للبنات فى عدد من البلدان العربية، ومع بداية القرن العشرين كان يوجد، على الأقل فى مصر، مجموعة صغيرة من النساء المتعلّمات، اللواتى كن قد بدأن التوكيد على حقوقهن والتساؤل عن أوضاعهن فى المجتمع<sup>(٤)</sup>.

---

(\*) فى الأصل benevolent enemy، و اترك التعليق على هذا التعبير للقارئ. [المراجعة]

## النسوية من منظور ذكوري: أداة لإيقاظ الضمير الاجتماعي

وهكذا، قبل عام ١٩٠٠ كانت أصوات النساء المصريات نادراً ما تُسمع خارج الطابع الحميمي لتجمعات نسائية مختارة. وكان نشر اهتماماتهن متروكاً لرجال مثل محمد عبده وسعد زغلول ولطفى السيد وطه حسين<sup>(\*)</sup>. لكن أشهر من اهتم بأوضاع النساء هو قاسم أمين، وهو مصلح مصرى وضع كتابين أكد فيهما على أهمية تعليم النساء بالنسبة للمجتمع ككل<sup>(٥)</sup>، وقد واجه كثيراً من المقاومة كان أهمها أن الاحتلال البريطانى لعام ١٨٨٢ تسبب فى تبديل مواقف الكثيرين تجاه الإصلاحات؛ فأى شيء يمكن أن يكون من وحى الغرب كان يُنظر إليه بصفته ترويجاً للسيطرة الثقافية الغربية، بالإضافة إلى السيطرة السياسية والعسكرية، لكن البذور كانت قد غرست وسقى الكتاب النبتة.

بدأ الكتاب الذكور المتأثرين بالتيارات الأدبية فى أوروبا وروسيا بالتساؤل عن المعايير القاسية لتراثهم الكلاسيكى: كان الأدب لقرون طويلة حكراً على نخبة ضئيلة. فهل يمكن لهذا أن يستمر؟ أم أن على الأدب الاندماج فى سياق المجتمع ككل؟ وما هذا السياق؟ لقد كان مجتمعاً على عتبة التغيير، والقيم التى كانت تبدو ثابتة وغير قابلة للتغيير بدأت فى التحول، وبدأ إلحاح الأسئلة حول الهوية الذاتية والهوية المشتركة والتقاليد الثقافية. أصبح الأدب وسيلة للمجتمع، أو على الأقل لجزء من المجتمع، وسيلة من خلالها يمكنه التفكير فى ذاته.

وكان من أهم التغييرات تزايد ظهور النساء؛ فقد كان ينبغى لإطار العمل الذى اتخذه الفكر العربى السائد فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يتسع ليشمل نصف المجتمع الذى كان محجوباً حتى ذلك الوقت، وكانت آثار هذا التغير بعيدة المدى.

وعند الإشارة إلى النشاط الأدبى فى القرن التاسع عشر، وخاصة فى مصر، فإن الكلمة الأكثر استخداماً هى "نهضة"، لكن هذه الكلمة مغلوطة؛ لأن ما كان يحدث لم يكن إعادة ولادة، بل ولادة جديدة<sup>(\*\*)</sup>. ولقد حاول النقاد اقتفاء أثر السابقين

---

(\*) الرواية التاريخية هنا غير دقيقة، فلم يكن أغلب هؤلاء قبل عام ١٩٠٠. [المراجعة]

(\*\*) مرة أخرى الفكر المنطلق من المركزية الغربية، الذى لا يرى إمكانية أية نهضة فى بلدان العالم بعيداً عن النموذج الغربى. [المراجعة]

فى الأدب العربى الكلاسىكى. فبالنسبة للقصة القصيرة، يذكر بعضهم المقامة كأصل لها، وهى سلسلة أحداث عن محتال ذكى كانت قد برزت باعتبارها شكلا أدبياً فى القرن الحادى عشر. وصنفت رسالة الغفران للمعرى بأنها رواية تعود للقرن العاشر. واعتبر خيال الظل الذى كان منتشرًا من القرن ١٢ وحتى ١٩ فى مصر، والقره قوز الذى كان منتشرًا فى مصر العثمانية فى القرن التاسع عشر، أمثلة محتملة لمسرح عربى قديم<sup>(٦)</sup>. لكن خلف هذا البحث اليائس عن الأصالة، يتفق معظم النقاد، بعضهم على استحياء وبعضهم صراحة، على أن الأدب العربى المعاصر كان فى مراحل المبكرة لترجمات ومواد مختلطة من مصادر فرنسية وإنجليزية وإيطالية وروسية وبعض المصادر الأمريكية. وكانت مصر هى العاصمة الأدبية للعالم العربى على مدى أكثر من قرن، لكن النخبة المصرية لم تكن تملك فكرة واضحة عما تريد لمجتمعها أن يكون (أكثر من انعكاس شاحب لنموذج أوروبى) ونتيجة لذلك فإن أدبهم غالبًا ما اكتفى بالتقليد.

وأجبر الاحتلال البريطانى عام ١٨٨٢ هذه النخب نفسها على إعادة النظر فى تصريحاتهم المكررة المتمثلة للأشياء التى سرعان ما سوف ينظر إليها على أنها مظاهر خاصة بالعدو. كانت هناك دروس يجب تعلمها من البراعة التجارية الأوروبية، ولكن الترييد الأعمى لأشكال ثقافية غريبة لم يكن هو المطلوب. وكان على كل كاتب أن يتعلم أنه إذا كان للأدب أن ينجح فإن عليه أن يعكس ما يجرى فى المجتمع، لا أن يهرب منه. وكان على الأدباء العرب أن يكتشفوا دورهم - المميز، والذى لا مهرب منه فى الوقت نفسه - لإدراك مغزى القوى المحركة الكامنة فى مجريات التاريخ<sup>(٧)</sup>.

وقد اكتسبت الحركة الوطنية قوة دافعة بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وبدأ الكتاب العرب فى معالجة قضايا كانت تأخذ أهمية متزايدة فى منطقة تكافح من أجل تحديد هويتها، ومع مرور الزمن توقف الأدب عن أن يكون اشتقاقياً صرفاً وبدأ يصبح إبداعياً. ووفقاً لجوستاف فون جروينباوم "فإن اتخاذ الحياة الداخلية موضوعاً ومشكلة للمحاولات الأدبية يمثل واحداً من أهم نتائج الاتصال بالغرب"<sup>(٨)</sup>. وربما يكون الحافز قد أتى من الغرب، ولكن التطور عكس قيماً أصيلة ومفاهيم متغيرة. واستخدم الكتاب الأدب لمساعدة أنفسهم ومجتمعهم وسعيًا وراء

التحرر من قيود التقاليد الجامدة. وبعد نصف قرن من ذلك سوف يشير الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني إلى الأدب وإلى الرواية خاصة، كأداة من أدوات التحرر بالنسبة للمضطهدين<sup>(٩)</sup>.

ومنذ البداية، كان الالتزام سمة للأدب العربي الحديث، وذلك بالرغم من أنه لم يعتبر منهجاً رسمياً للمؤلفات الأدبية إلا بعد إنشاء دولة إسرائيل. يقول أندريه مايكل عن الأدب العربي الحديث إنه "ولد ثم تطور في سياق التزام لا يتحول"<sup>(١٠)</sup>. وكان من بين الملامح المحددة للالتزام اهتمام المرأة. كتبت بعض الكاتبات عن المرأة بالفعل، وبخاصة الكاتبة الفلسطينية اللبنانية مي زيادة، والكاتبتان المصريتان باحثة البادية ونبوية موسى، اللاتي حاولن لفت الانتباه إلى اضطهاد المرأة<sup>(١١)</sup>، ومع ذلك فإن كتابات الرجال هي التي جذبت معظم الاهتمام.

وفي كتابات الرجال من الأدباء العرب في القرن العشرين كان أمام بطلات الروايات من النساء عدد من الأدوار يلعبنها. وسواء أكانت أدواراً صغيرة أم رئيسية، وسواء كانت صورهن واقعية أو مثالية رومانسية، قامت النساء بأدوارهن في هذه الروايات، ولكنهن لم يكن يتحدثن بأصوات نسائية عن مفاهيم أنثوية.

وفي العشرينيات، كان المنتمون إلى المدرسة المصرية الجديدة هم أول من ركز اهتمام الأدب على المجتمع، كل المجتمع، بمن فيه النساء. وبالرغم من أن كثيراً من الأدب الذي نشر في مجلتهم قصيرة العمر «الفجر» كان مشتقاً من نماذج غربية وروسية<sup>(\*)</sup>، فإن اهتمامهم لم يكن كذلك. ومثل قاسم أمين من قبلهم، أدرك هؤلاء الكتاب أن بلدهم ينقصها الكثير، ومن خلال إبراز غياب المرأة، ناهيك عن إساءة معاملتها، حاولوا جذب الاهتمام الفعلي للأزمة القومية.

وفضل كتاب المدرسة الجديدة القصة القصيرة لاقتضابها، فقد كان توصيل الرسالة أمراً ملحاً، حتى أن مواصلة التأليف في نوع الرواية بدا وكأنه رفاهية لا تستحق السعى إليها بعد؛ فتركت مهمة توطيد هذا النوع الأدبي للأجيال القادمة<sup>(١٢)</sup>. كان المجتمع يتعرض لدراسة دقيقة من جميع الزوايا، وفتحت إخفاقاته أمام بحث

---

(\*) من المعروف وثابت تاريخياً أن المجالات التي كانت تنشر أعمالاً أدبية في مصر تزايدت بكترة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولم تكن مجلة وحيدة قصيرة العمر. [المراجعة]

مفصل. فقصص محمود تيمور عن لعب الأطفال ومصائرها وأعمال "الكوميديا السوداء" لمحمود طاهر لآشين عن تعدد الزوجات والطلاق وضرب الزوجات وحبسهن، كل تلك الأعمال كان فيها من الوضوح بقدر ما كان فيها من التجديد. وكان تناول في كل حالة واقعيًا؛ فكلما كان الوصف مفعماً بالصور، كلما كان الأثر المقصود أكثر فاعلية<sup>(١٣)</sup>.

لا أريد القول إن جميع الكتاب اختاروا الواقعية والقصة القصيرة وسائط أدبية لهم؛ ففي عام ١٩١٤ كانت رواية زينب قد ظهرت في مصر. وهي رواية عن الحياة الريفية، وبطلتها فلاحه. يناقش محمد حسين هيكل في شخصية البطلة، زينب، ردود أفعالها وصراع مشاعرها المتناقضة بين الرجل الذي تحبه والرجل الذي تضطر للزواج منه. وبالرغم من أن الهدف من الرواية كان في جزء منه النقد الاجتماعي، فهي تعتمد أيضاً على التحليل النفسي، وتثرى به. ولأول مرة، وإن لم تكن الأخيرة، يحاول كاتب عربي أن ينظر، متعاطفاً، إلى العالم بعيون امرأة.

في عام ١٩٣٤ كتب طه حسين روايته الثانية *دعاء الكروان*، ومثل هيكل، اختار طه حسين بطلة أنثى، ولكن بعكس رواية هيكل، زينب، كانت البطلتان الأخريان أنثيين والذكر شخصية ثانوية، وفي الظل. فتاة بدوية تذهب لخدمة مهندس يفترض، مثل كثير من أبطال الروايات الذكور في الأدب العربي المعاصر، أن الخادمت عاهرات. وعندما تحمل الفتاة تذهب لوالدتها ولأختها طلباً للمساعدة، فتهرع الوالدة إلى القبيلة بسداجة طالبة الانتقام لشرف ابنتها. لكن النوم يقع على البنت، فيتم قتلها حفاظاً على الشرف القبلي. وتصبح الأم والأخت وحدهما. وإذا كان للانتقام الفعلي من المهندس أن يتحقق، فإن على إحداهما أن تتولى المسؤولية. وعليه تقرر الأخت أن تعمل في خدمة المهندس لتتأمل اللحظة المناسبة للانتقام.

وحتى هذه المرحلة من الرواية كان طه حسين قد خلق قصة مأساوية، لكنها معقولة. والعنصر الأساسي، وهو التعاطف، متوافر بكثرة تجعل القارئ يشعر بالغضب من قسوة الرجال. لكن نهاية القصة، رغم أنها تحتفظ بالتماسك الروائي، فإنها تفتح المجال واسعاً أمام عدم المصداقية، وهي مشكلة كل عمل أدبي... تقع

البطلة فى حب المهندس، كما يعثر هو على الحب لأول مرة!! وعلى الرغم من أن الخاتمة ضعيفة الاحتمال، فإنها تبدو وكأنها تشير إلى أن هدف الرواية لم يكن إدانة الرجال بل المجتمع بأكمله الذى يتوقع أدواراً معينة من الجنسين، ويربى فيهما هذه التوقعات، رغم أنها غير قابلة للتطبيق فى الغالب<sup>(\*)</sup>.

### شخصيات نسائية باهتة وسطحية، وأخرى مصورة بحياة

فى سنوات ١٩٥٠، ومع بروز الماركسية فى العالم العربى كأيدولوجية سياسية وأدبية، أخذ الأديب العربى منحى جديداً. حصلت بلدان عربية عديدة على استقلالها، ولم يعد اللوم موجهاً إلى الاستعمار الفرنسى أو البريطانى على الأمراض التى اعترف بأنها كانت متوطنة<sup>(\*)</sup>. وفى مصر، كان الكاتبان عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس يهاجمان الجشع وانعدام الضمير لدى حكومة كانت تزعم أنها من الشعب ومع الشعب ومن أجل الشعب.

ولم تعد مصر وحدها العاصمة الأدبية للعالم العربى؛ فقد بدأت كل من لبنان وسوريا والعراق وتونس تظهر بشكل متزايد بوصفها مراكز أدبية مستقلة.

تكاثرت خلال هذه الفترة بطلات الروايات من النساء. وإذا كان يتم تعريف البطلة كامرأة من عائلة، فإنها تظل شخصية باهتة وفى الظل، وعلى سبيل المثال رواية *قنديل أم هاشم* ليحيى حقى (١٩٤٦) وقصة "أرخص ليالى" (١٩٥٤) ليوسف إدريس؛ وإلا فقد تكون متمردة، كما فى رواية *الأرض* (١٩٥٤) لعبد الرحمن الشرقاوى، وربما تكون طموحة، وحتى متواطئة، كما فى رواية *فتحى غانم الرجل الذى فقد ظله* (١٩٦٤)، أو قد تكون ضحية، كما فى رواية *الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال* (١٩٦٩).

---

(\*) ظهرت التوجهات الماركسية فى العالم العربى منذ العشرينيات، والواقع أن الأيدولوجيات التى ظهرت فى سنوات ١٩٥٠ لم تكن ماركسية وإن كانت تسمى نفسها "اشتراكية"، لكن يبدو أن المؤلفة ترى أن ما حدث فى ذلك الوقت من حصول أغلب البلدان العربية على استقلالها من الحكم الاستعماري الغربى يعنى أيدولوجية ماركسية فى حد ذاتها! وفى الوقت نفسه فإن حصول البلدان العربية على استقلالها لا يعنى أن الإمبريالية لم تكن مسئولة عن "توطين" هذه الأمراض. [المراجعة]

وفى كل هذه الحالات كانت المرأة رمزاً. وكان هذا الرمز فى الغالب للوطن، كما فى الأدب الفلسطينى، وخاصة فى الشعر الفلسطينى. وكان هذا الدور الرمزي محور مقال جورج طرابيشي الموسع حول "رمزية المرأة فى الرواية العربية" (١٩٨١). ركز طرابيشي فى هذه الدراسة على الروايات المصرية، وخاصة رواية توفيق الحكيم *عودة الروح* (١٩٣٣)، ورواية نجيب محفوظ *ميرamar* (١٩٦٧)، ورواية زينب *والعرش* لفتحي غانم (١٩٧٧)، وأكد أهمية الأنثى بوصفها رمزاً لمصر. كما شدد ناقد آخر، هو خالد قشطينى، على الدور الرمزي للمرأة فى الألب؛ فهو يحلل دور العاهرة، خاصة فى أعمال نجيب محفوظ، قائلاً: "إن مصر الجديدة مولودة من عهر الأمس"<sup>(١٥)</sup>. كما ترى إيفلين عقاد أن أدوار الشخصيات النسائية، خاصة العاهرات والأمهات، ترمز إلى "دعوى ضد الظروف التى تعاني منها نساء بلادهم"<sup>(١٦)</sup>. وصور كتّاب قليلون أفكار النساء ومشاعرهن، ولكنهم بالأحرى صوروا تصرفاتهن عند التصادم مع أفكار الرجال ومشاعرهم.

وتتنمى معظم النساء إلى عالم خاص مغلق، وفى الألب يُختصرن إلى شخصيات سطحية أو رموز. وفى رواية يحيى حقي *قنديل أم هاشم*، تجلس أم اسماعيل وفاطمة، ابنة عمه وخطيبته شبه العمياء، فى المنزل وتنتظران الرجل حتى يكبر. وفلاح يوسف إدريس، فى *أرخص ليالى*، يعود إلى البيت فى النهاية لزوجته التى تنتظره وللتسلية الوحيدة المتاحة له: إنجاب طفل آخر<sup>(١٧)</sup>.

ويأتى نجيب محفوظ بتتويج مختلف فى رواية *بين القصرين*، وهى الجزء الأول من ثلاثيته (١٩٥٦-١٩٥٧)؛ فأمنية، الأم والزوجة، الصورة النمطية المنعزلة فى عالم البيت، تأخذ بعداً جديداً بشكل عابر؛ فهى تعصى زوجها حين تترك منزلها لأول مرة فى حياتها الزوجية، فتصدمها عربة، ويصدم زوجها، السيد عبد الجواد، ليكتشف أن غضبه ليس بقدر خوفه. ويؤخذ بشدة حبه للزوجة، ولوظيفتها فى حياته، تلك الوظيفة التى أصبحت شخصاً. ويقاوم شعوره المكبوت الذى أخذ الآن أبعاداً متجددة. فأمنية تصرفت من تلقاء نفسها، ولم يعد يستطيع بعد أن يعتبرها مجرد أداة، شىء. فليست هى مصدر التهديد، وإنما حبه لها. فما إن تترك المرأة عالمها الخاص، مهما كان الخروج قصيراً، فإنها تصبح مصدر تهديد. لا يمكن القضاء عليها ولكن يمكن تهديدها<sup>(١٨)</sup>. وفى حالة أمينة فإنها تطرد لفترة

وجيزة، وتعود لأمها، حتى يتدخل الأصدقاء والعائلة لإقناع عبد الجواد بتغيير رأيه، وإعادة زواجه.

ومع ذلك، فإن معظم النساء اللواتي يقمن بالتجاوز إلى المجال العام يجدن أنفسهن محكومًا عليهن بالبقاء هناك. ويصبحن مرتبطات بالدعارة التي لم تعد رمز الخلاص، وهو ما أخذه الكتاب الأوائل من الأدب الروسي، إنها المرأة الساقطة<sup>(١٩)</sup>.

وبطلة رواية أخرى لنجيب محفوظ (*زقاق المقهى*، ١٩٤٧)، امرأة شابة تعيش في زقاق في واحد من أفقر أحياء القاهرة. ومع تقدم الرواية، تصبح حميدة أكثر إدراكًا للوضع البائس الذي تعيشه، فلا مستقبل لها إذا ما بقيت حيث ولدت وحيث تعيش الآن، ويخطط قواد لخروجها. الدعارة هي الخيار الوحيد الذي يمكنها به الهروب من قيود زقاق أعمى مدموغ ببؤس محاط بهالة من التقاليد<sup>(٢٠)</sup>.

وتتناول رباعية فتحي غانم (*الرجل الذي فقد ظله*) قصة صحفي يحقق نجاحه على حساب أصدقائه ورفاقه. ومن بين الرواة الأربعة امرأتان: الأولى هي زوجة أبيه التي كانت خادمتة والثانية هي عشيقته الممثلة. وتتحول زوجة أبيه مبروكة، التي تكتشف أن لحظة مجدها (الزواج من سيدها المفقر) كانت وهمًا، إلى عاهرة. وفي المقابل، فإن شخصية سميرة لا تتعرض لأي تغيرات طوال الرواية؛ فهي تنتهي، بمثل ما بدأت، محاولة استغلال الرجل بجسدها. ويصف فتحي غانم هؤلاء النساء بأنهن لعبوات أنانيات أصدر القدر حكمه عليهن منذ البداية لمجرد أنهن نساء، وأن أوهامهن بأن الزواج سيحقق لهن مكانة تنتهي بالإحباط. لقد ولدت ليكن عاهرات، وقد تحقق ما هو مقدور لهن.

ويرى بعض الكتاب في العهر ساحة القوة الوحيدة بالنسبة للنساء. وعلى سبيل المثال، في رواية *السرايا* (١٩٧١) لسامي البنداري، يسمين عاهرة القرية مندمجة تمامًا في المجتمع الذي تعيش فيه "فهي تعتبر فنانة في مهنة منح الحب" (ص ١٣٩)، ولها وضع اجتماعي مرموق، تستغله عند الضرورة. وهي تتعاطف مع المحتاجين، طالما لعبوا اللعبة وفقًا لقواعدها. لكنها عديمة الرحمة - ولكن قسوتها مبررة، وفقًا لما يراه المؤلف - بالنسبة للمخادعين، ولديها الوسائل التي تكفل فرض العدالة، فأحد زبائنهم مسئول في السراي.

وهناك آخرون يدينون النساء اللواتي يستخدمن أجسادهن لتحقيق أهدافهن الخاصة. وفي عام ١٩٥٥ كتب هيكل *هكذا خلقت*. وهذه الرواية، مثل الأولى زينب التي كتبت قبل واحد وأربعين عامًا، تدور حول امرأة، لكنها امرأة بعيدة عن زينب في الشخصية كبعدها عنها في الزمن. إن دورها هو تحطيم مهنة وحياة زوج محب. فبعد أن تتجب منه طفلين ترفض إنجاب المزيد. ثم تطلب الطلاق وتحصل عليه لتتزوج من أقرب أصدقاء زوجها إليه. لكنه يبقى مخلصًا لذكراها، لدرجة أنه يطلب رؤيتها وهو على فراش الموت. لكنها ترفض، وهو رفض يشعل، بقسوته، غضب أولادها. وفي النهاية تتوب وتحج إلى مكة، وتكرس حياتها للآخرين.

والنساء الغربيات، في أدب شمال أفريقيا من السودان حتى المغرب، يتحولن أهدافًا لإحباط الذكور، أما النساء العربيات فنادرًا ما يتم وصفهن. وفي حين كان الكتاب في الثلاثينيات والأربعينيات يذهبون إلى أوروبا، ويعودون ليؤلفوا أعمالاً رومانسية عن علاقات مع نساء غربيات، فإن هذه الخيالات تغيرت في الستينيات.

لم تعد النساء الغربيات جوائز لمن هو جدير بهن، فهن أمثلة للغرب الفاسد. وفي موسم الهجرة إلى الشمال، يختصر الطبيب صالح المرأة إلى رموز سطحية يمكن انتهاكها. مصطفى سعيد يذهب إلى بريطانيا للدراسة، ولكن أيضًا سعيًا للثأر من السلطة الاستعمارية التي حاولت سلب السودان أصالته. كان يحمر النساء اللواتي يقعن في حبه، وقد وصف صالح نفسه هذه الرواية بأنها تمثل معارضته لعطيل: "العلاقة بين العرب والغرب تحمل مشاعر مزدوجة من الحب والكرامية، فلا بد أن تتفجر وتقتل"<sup>(٢١)</sup>. لم تعد النساء الغربيات مرغوبات، بل قابلات للانتهاك. لقد كن تحديدًا عاهرات<sup>(٢٢)</sup>.

فهل كان هؤلاء الكتاب يعارضون بطلات رواياتهم؟ أم أنهم كانوا يعترفون بمحدودية الوسائل المتاحة لهؤلاء النساء التعيسات للتخلص من ظروفهن؟ وسواء ركز الكتاب الذكور على الوقائع الإيجابية أو السلبية "للعهر"، فإن الشخصيات النسائية التي نالت تصويرًا أكثر وضوحًا هي شخصيات العاهرات. ويبدو أنه بسبب وجودهن على هوامش المجتمع، لم يكن عليهن الاندماج في نسيجه كأمهات أو زوجات أو أخوات أو بنات. لم يلمسن الوضع الراهن: لقد كن في المجال العام،

ولكنهن لم يكن منه. وكان يمكن للرجال أن يتحدثوا عنهن دون أن ينالهم أذى، فلن يساور الشك أحداً في أن الكاتب يمكن أن يكون قد وصف، وبالتالي كشف النقاب للامة عن، إحدى قريباته.

انتقدت النساء اللاتي يخرجن إلى المجال العام، وتم رفضهن بوصفهن امتداد للغرب، ولكنهن كن دائماً ضحايا المجتمع أيضاً. وفي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، عاد يوسف إدريس ونجيب محفوظ في مصر وفؤاد التكرلي في العراق ومولود فرعون ومحمد ديب في الجزائر وألبرت ميمي في تونس وسهيل إدريس في لبنان والفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، إلى التركيز مرة أخرى على النساء بوصفهن أهدافاً رئيسية للظلم الاجتماعي. وبخلاف أعضاء المدرسة الجديدة الذين انتقدوا أمثلة معينة من الإساءة القانونية والأخلاقية على أيدي الرجال، قدم هؤلاء الكتاب إدانات صارمة للقيم والمجتمع نفسه.

وفي كثير من قصصه يبرز يوسف إدريس أن انشغال المجتمع الشديد بقضايا الشرف والعار هو أيضاً هدام، تماماً مثل الأعمال التي تقود إلى فقدان الشرف. وعلى سبيل المثال، في *حاشية شرف*، يتهم القرويون فلاحاً بأنها لعوب. والواقع أنها بريئة، غير أن شكوكهم تفسدها. وبالنسبة للنساء فإن أعظم تدنيس هو الاتصال بالمجتمع في شكله الحاضر، عادة من خلال رجل ضعيف. ولأن الرجال مقيدون بالطبقة ونوعهم الجنسي، فإن ردود أفعالهم دائماً محددة وبطرق متوقعة: ذلك أن الافتراضات والتوقعات الاجتماعية قد حلت لديهم محل الضمير والوعي. ورغم أن أبطال الرواية قد يكونون مدركين لتسببهم في سقوط المرأة، فإن المجتمع يشكل واقعاً لهم؛ فهم مطمئنون إلى أن المرأة، بوصفها تجسيدا للعيب، عليها أن تتحمل تبعات جنسها. ويذكرنا كاتب مثل التكرلي القارئ بأن هناك خطأ ما في قيم المجتمع الذي يقبل زواج فتاة في العاشرة من صبي في الثالثة عشرة، ويتنازل عن حقه في فض بكاره زوجته لوالده. ويقول إدريس للقارئ أن هناك خطأ ما عندما تتعلم البنات في مجتمع ليس مستعداً لتقبلهن في مكان العمل دون أن يقدمن تنازلات تسمح لهن بالاندماج.

وأخيراً، هناك من الكتاب من صور النساء بوصفهن هائمات بالحب، وأنهن مخلوقات لا حول لها ولا قوة، يستسلمن لأفكار مضللة تدعوهم للتعليم والعمل.

وفي عام ١٩٣٠، عندما دخلت أوائل النساء الجامعة، كتب نجيب محفوظ أول مقال له عن النساء والعمل في إدارات عامة. وفي مقاله هذا عزا كثيراً من على المجتمع إلى عمل المرأة<sup>(٢٣)</sup>. وفي أول رواية له، *أقلام حرة* (١٩٥٤)، يروي إحسان عبد القدوس قصة أمينة: سلسلة من المعارك لكسب حق التعليم حتى المستوى الثانوي ثم للبحث عن عمل. وهي تتجح مهتية، بالرغم من وجود مشاكل كثيرة، ولكنها من ثم تتنازل عما ناضلت من أجله نظير ما أرادت دائماً الحصول عليه: بطلان أحلامها أيام المدرسة. وفي مثل هذه الكتابات فإن التعليم والتدريب الوظيفي يختصران إلى وضعية الحصول على الشهادة الثانوية، لتأهيل المرأة لزوج أفضل مما كانت تأمل فيه لو لم تحصل على هذه الشهادة.

ولدينا فهرس مثير للاهتمام، ولو جزئياً، بمواقف الكتاب العرب حيال المرأة، في الدراسة المسحية التي أعدها ريتشارد علوش في عام ١٩٧٢. وقد أعطى استيفائه لحليم بركات ويوسف حبشي الأشقر.

وقد عبر حليم بركات عن أسفه للتصنيف السطحي للمرأة في أدب الرجال، وأعلن أن تصويره الخاص لامرأة متحررة، في روايته *عودة الطائر إلى البحر* (١٩٦٩)، قد أعطاه الفرصة للنظر في "وضعه الخاص كرجل عربي ما زال عالقا في شبكة من التقاليد البالية"<sup>(٢٤)</sup>، لكن إلياس خوري انتقد هذه الرواية في رسمها لبطله الرواية، وأشار إلى أن بامبلا (ومن الجدير بالذكر أنها أمريكية) قد تكون متحررة، ولكنها، لافتقارها لهدف في حياتها ولأنفيتها، تصلح لأن تكون رمزاً للفساد الغربي<sup>(٢٥)</sup>. وعلى الرغم من هذا الانتقاد، فإن خوري يوافق على أن تعليق بركات على هذه الرواية يكشف عن اعتراف كاتب ذكر بالدور الذي تلعبه بطلات الروايات في تطوره الشخصي.

وفي رواية أخرى، *الرحيل بين السهم والوتر*، التي نشرت في ١٩٧٩، يظهر حليم بركات اهتماماً بالنساء أيضاً. وبالرغم من أن الرواية تلمس الحرب الأهلية اللبنانية لمساً خفيفاً، فإنها تستقصي الفرص المتغيرة التي جلبتها الحرب للنساء. ولكن بركات يستنتج أن النساء غير قادرات على التعامل مع هذه الخيارات الجديدة، وأن رفضهن لدورهن المقرر لهن بيولوجياً ينزلهن إلى أعماق يأس يقودهن إلى معرفة حدودهن الخاصة في النهاية. ويبدو أن بركات يقول أن النساء

ولكن للحب، على حساب أى شيء آخر. هذه الحاجة إلى حب يشمل كل شيء يجعل من الزواج خيارهن الوحيد، ويحول أحلام الحرية إلى أحجية فى أفضل الأحوال، وفى أسوأها، إلى أوهام ذاتية مدمرة: "على النساء أن يدفعن الثمن إذا ما اخترن الحرية" (ص ١٢٤، والصفحات ١٥، ١٦، ٥٥، ٣٥٣-٣٦٧).

وفى إجابته على استبيان علوش، يعلن يوسف حبشى الأشقر أن جميع بطلات رواياته متحررات، ولكنه يمضى إلى القول بأن هؤلاء النساء المتحررات أنفسهن:

لا يتطلعن إلى السعادة من خلال العمل السياسى أو السلطة بل يجدن السعادة فى الحب...إنهن يمثلن دائماً نوعاً من المطلق... وهكذا فإن المرأة تؤلّه.<sup>(٢٦)</sup>

أم أنها تشيأت وأصبحت بلا شخصية، تحولت إلى منشور زجاجى يعكس بريق العاطفة؟ يبدو أن الأشقر غير مدرك لمحدودية أفكاره عن التحرر.

وفيما كانت النساء يتحولن بشكل متزايد إلى جزء من النسيج العام، بدأ الرجال يساورهم القلق حول الحفاظ على الشرف. فهل تستطيع النساء المحافظة على الفضيلة فى صحبة الرجال؟ كان لابد من حماية نساء العائلات حماية دقيقة ورعة، لئلا يجلب كشفهن الخزي والعار. حدث هذا فى النسيج الاجتماعى، كما وجد صداه فى الأدب. صور الكتاب من الرجال نوعين من النساء: ملائكة منزلية باهتة كالظلال؛ ونساء ذوات شخصيات حية زاهية، ولكنها متساهلة مشكوك فى فضيلتها. كانت النساء فى أدب الرجال يتم إبعادهن بحرص متعمد عن السياق الاجتماعى للكاتب. كان يمكن رؤية النساء شكلاً، لكن أصواتهن ظلت ساكنة.

## الكتابة والنوع (الجنوسة)

فى العالم العربى كان الأدباء الذكور هم أول من أعطى المرأة دوراً، ولكن ليس صوتاً؛ فلم تكن النساء قد اكتسبن بعد، وبما يكفى، القدرة على تمثيل جزء من

المجتمع بحيث يستطيع استخدام أصواتهن. كان يمكن أن تكون النساء شخصيات في أدب الرجال، ولكنهن لا يستطيعن خلق مثل هذه الشخصيات. وبالرغم من أن الاتحاد النسائي المصري حصل على درجة من الاعتراف الدولي به حينما حضر مؤتمر عام ١٩٢٣ في روما، فإن المشاركات كن ينتمين إلى الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، ولم يكن منبرهن نسويًا فقط، بل وقوميًا أيضًا. لقد كن حديثات جدًا على الحياة العامة، لدرجة أن أسئلة كانت تشغل نساء غربيات مثل فرجينيا وولف لم تكن تمثل شيئًا لهن في ذلك الوقت. وكان من الواضح أن الكتابة مهنة ذكورية في الغالب، وبالنسبة للقليلات اللاتي تحدين هذا الاعتقاد، كان واضحًا أن المجال المحلي هو مجال الخبرة الوحيدة الذي يستطيع التعبير عنه. لقد كن ملائكة منزلية لم يعرفن أي خطاب آخر سوى الحشمة والقيد، مع انفجارات موسمية ضد مظالم شديدة الفداحة، لدرجة تجعلها تتغلب على ما تشحن به النساء من مشاعر الخجل والحشمة<sup>(٢٧)</sup>. وكان يمكن أن تقر وولف نزوعهن إلى التصوير البارد لجين أوستن، لا إلى النماذج الغاضبة من المجتمع التي كانت تحبها شارلوت برونتي وجورج إليوت.

بدا أن هؤلاء الكاتبات العربيات الأوليات شعرن مع فرجينيا وولف بأن النساء، لكي يعدن النظر في الحجاب، لسن بحاجة إلا لمعرفة أنهن مستبعدات. كان الأمر يخص منح النساء مدخلًا مساويًا إلى الخبرة وإلى المساواة في حرية التعبير وإلى المساواة في اعتبارات النقد، الذين يكونون رجالًا في العادة، ولن تجبر النساء بعد ذلك تحت ضغط ظروفهن الاجتماعية على الكتابة بصورة مختلفة عما يكتبه زملاؤهن الذكور.

ومع حلول الثلاثينيات كانت هناك قلة من النساء المعزولات، وخاصة في مصر ولبنان وسوريا، ممن بدأن الكتابة. ولم يلتفت النقد إليهن. وقد لفت كتاب سهير القلماوي *أحاديث جيتي* (١٩٣٥)، وهو عبارة عن سلسلة من الذكريات المتعلقة بجدها تصور فيها لحظات من التقاليد في حنين جميل ورقيق، لفت هذا الكتاب نظر ريموند فرانسيس بتفاهته: فهذا الكتاب يعد القارئ ببعض السعادة القليلة، بلا توتر أو تأمل<sup>(٢٨)</sup>. ولا تذكر الناقدة المصرية نعمات فؤاد في كتابها *قمم أسبية* (١٩٦٦) كاتبة واحدة. وحتى بعد أن نشرت الشاعرة اللبنانية إنصاف الأعور

مداد أربع مجموعات شعرية، فقد شعرت بالحاجة إلى تضمين ست عشرة صفحة من كتابات النقاد الذكور التي تشيد بها في مجموعة قصائدها المكونة من ١٢٠ صفحة الصادرة في عام ١٩٨٢ بعنوان *كل قلام هو*. وفي كتابها *ليل لبنان* لم تذكر الكاتبة اللبنانية المصرية أندريه شديد سوى كاتبة واحدة فقط، هي ناديا تويني، ضمن قائمة تضم كتابًا وفنانين ذكور<sup>(٢٩)</sup>. كان تقييم أعمال النساء يعنى المخاطرة بالخوض في "التعامل مع التوافه"، مع صيحات شخصية بأنهن "ما أن ينتهين من كتابة رسائلهن، حتى لا يبقى سوى الصمت"، وهذا اقتباس من الناقدة المصرية فاطمة موسى محمود، التي تتناول بعض الكاتبات مثل ابنتي جلدتها لطيفة الزيات وعنايات الزيات، ولكنها تبدو مدركة لخطورة المشروع. وتقديمها الاعتذار في البداية هو محاولة لاستباق النقد. وعن موضوعات القمع فسي بعض أعمال النساء تذهب إلى حد القول أنه: "سوء الحظ كان تدخل الكاتبة غالبًا ما ينزع عن العمل أهليته كعمل إبداعي"<sup>(٣٠)</sup>.

لكن النقد الأدبي النسوي المعاصر يرى العكس، وهو أن هذا التدخل تحديدًا هو الذي يؤهل العمل لأن يكون عملاً أدبيًا. ولو كان هناك مؤشر - يتجاوز جنس الكاتب - لقياس نوع الامتياز الأدبي، ولا أشير هنا إلى درجة توافق العمل أو عدم توافقه مع الخبرة المعاشة، بل الطريقة التي يتم بها توصيل التجربة. إن الكتاب كافة مقيدون بدرجة ثقل أو تزيد إلى واقع خبرتهم، الرجال في المجال العام والنساء، حتى وقت قريب، في المجال الخاص. ولا تكمن قوة العمل الأدبي فقط في محتواه بل في مدى توافقه مع سياق معين - مهما كان هذا السياق - حتى أنه يستتبط جوابًا من أوسع شريحة ممكنة من القراء. وحتى يدوم مثل هذا العمل، فإن عليه أن يكون قادرًا على إجابة أسئلة ستتغير مع مرور الزمن. وبدون هذه الكثافة الدالة، سيتوقف العمل عن الإجابة عن الأسئلة ويصبح غير ذي صلة. أما الكاتبات، فإن حرصهن على المؤلف والشخصي، يجعلهن قادرات على التلميح إلى ذلك المستوى من العمومية الذي لا يمكن تحديده إلا من خلال تتبع ما هو شديد الخصوصية. بدأت الكاتبات العربيات في الكتابة عن تجارب كانت حتى وقت قريب خاضعة لتسميات الذكور ورسمهم للدور. وهن يصفن حياة النساء اللواتي كن في السابق يظهرن في عالم الأدب رموزًا مسطحة بدرجة أو أخرى. وعندما

يشعر القراء بالمشاركة الوجدانية لبطله العمل، يصبحون في النهاية على صلة بحياة النساء العربيات ليلقوا نظرة من وراء حجاب التمييز.

تحتاج الأفكار المسبقة دائماً إلى مراجعة وتنقيح، وينطبق هذا على منطقة الشرق الأوسط أكثر من غيرها. فصور النساء اللواتي رسمهن الرجال في كتاباتهم مجتزأة ومشوهة وغير كافية. وعندما يسلط الكتاب العرب المعاصرون الضوء على بطلات رواياتهم، فهم غالباً ما يركزون على حالات منفصلة من التعسف ضد المرأة، ويحولونها إلى دراسات حالة تعطي انطباعاً بأنها أمور عادية. وربما يجتنبون انتباهها مبالغاً فيه لقيم وحالات مثيرة للاستياء، بغية إيقاظ وعي القارئ. لكن الوعي له وجهان: الأول، هو الوعي بوجود حالات تعسف عدة، وما الثاني سوى الوعي بالحاجة إلى التغيير. ويبدو أن الانطباع الذي يدوم لفترة أطول هو أن التعسفات هي السائدة. وتبدو العلاقات بين الرجال والنساء، بين القامعين والمقموعات، خارج سيطرة أي فرد، ولا تستطيع أي امرأة تحدي مصيرها أو تغييره.

ومع ذلك، وبغض النظر عما قد تفرضه أية ثقافة، فإن العلاقات بين الرجال والنساء ليس من السهل تشبيهها بمفهوم "السيد/العبد" عند بوفوار، فكل دور يلعبه، وهو دور ليس معرضاً بالكامل للعوامل الخارجية. في عام ١٩٦٤ كتبت ليلي بعلبكي قصتها سيئة السمعة *سفينة الحنان إلى القمر*، فجذبت اهتمام الرقابة اللبنانية، كما جذبت اهتمام النخبة المثقفة في العالم العربي<sup>(٣١)</sup>. وتتحدى هذه القصة القصيرة الافتراض القائل بأن المرأة العربية شريك سلبي، ويفترض أنها محرومة من الرغبة الجنسية. بطله القصة هنا لا ترمز لشيء سوى نفسها، وهي امرأة حساسة، كانت مسئولة، دون رياء ولكن بإصرار، عن العلاقة التي وجدت نفسها فيها. لقد عاشت مع زوجها قبل الزواج، وأرادت إنجاب أطفال في ذلك الوقت. وبعد الزواج، حين كان من المتوقع منها إنجاب الأطفال، غيرت رأيها ورفضت الحمل والإنجاب. لكنها لم تكن ترفض الأطفال، بل كانت ترفض تصنيفها كزوجة وأم. ومن ثم، أُجبرت زوجها على التفكير في مشاعر كل منهما، والتساؤل حول دوره هو نفسه.

وفي رواية نجيب محفوظ *بين القصرين*، نجد أن أمينة أيضاً أُجبرت زوجها، السيد عبدالجواد، على التفكير في علاقتهما وخاصة في حبه لها الذي كبته

طويلاً بوصفه ضعفاً مخجلاً. ولكن أمانة لم تكن واعية بتصرفها، وإنما كانت أشبه بالعامل المحفز، مسئولة عن عملية بدت موصدة الأبواب أمامها. وفي حين أن نجيب محفوظ عرض هذه العلاقة إلى حد كبير من الخارج، من منظور المراقب، فإن بعلبكي لا تهتم بالعالم خارج الغرفة. ولا يمنح القارئ أبداً فرصة نظرة على صورة الزوجين من الخارج؛ فالخارج منطقة حكر على معظم أدب الذكور. وليس من المعروف ما إذا كان الاثنان يشعران بالسعادة أو الحزن، بالإشباع أم الإحباط، أو إذا ما كانت الأقاويل قد بدأت تسرى بتخمينات عن عدم الخصوبة. ومع أن النهاية، مع اتخاذ قرار الانطلاق إلى القمر، غامضة (تاركة القارئ يتساءل عما إذا كانت سفينة فضائهما المجازية تأخذهما نحو المسؤولية، أي الأطفال، أم بعيداً عنها) فليس ثمة غموض في العلاقة. فهي التي تسيطر على العلاقة، ليس لأنها شخصية أمازونية، بل لأنها هي نفسها. لكن هناك مساحة أمامه أيضاً ليكون مسيطراً على العلاقة، ليس لاحتمال اتصاف شخصيته بالشوفينية، بل لأن ذلك، بكل بساطة، هو طبيعة العلاقات.

في أعوام العقد ١٩٦٠، فقط بدأت النساء في أرجاء العالم العربي كافة يكتبن؛ إذ نشرت خنائة بنونة في المغرب أربع مجموعات من القصص القصيرة ورواية بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٨١. وفي مصر تستكشف لطيفة الزيات في *الباب المفتوح* (١٩٦٠) دخول الأطفال للمجتمع في ثقافة تحتفل بولادة ابن وتعلن الحداد عند ولادة بنت. وفي عام ١٩٦٢، كانت إملي نصر الله في لبنان تتساءل عن رؤية ثقافتها لنفسها، وخاصة رؤية هذه الثقافة للمرأة.

وفي تونس في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كان عدد من الكاتبات يشجبن القيم التقليدية المقيدة لمجتمعهن الأبوي. ونشرت قصص هؤلاء الكاتبات في الصحف والمجلات وأذيعت في الإذاعة. ومع تحاشي القيود المفروضة على المرأة في دول عربية أخرى، هاجمت هؤلاء الكاتبات صراحة مشاكل رئيسية مثل الزواج. وانتقدت ناجية ثامر ممارسات مثل الزواج بالإكراه خاصة بين البنات الأصغر سناً والأقل رغبة في الزواج من رجال كبار. كما تناولت انتهاكات متأصلة في إعادة زواج الأرملة. ولم تعرض كتاباتها أي حل، باستثناء الأسى الصامت وأفكار الانتحار. وفي أعمال جليلة مهري، يصبح الانتحار أمراً واقعاً لكل

من لا يملكون القوة لمقاومة التقاليد. أما الشاعرة زبيدة بشير فليديها القوة لتقاتل. فقد كتبت في ١٩٦٨ : "التخلي بداية الجنون"<sup>(٣٢)</sup>. والمرحلة الأخيرة التي تفرض نفسها، النضال من أجل إعادة بناء المجتمع ليستوعب النساء على أساس المساواة مع الرجال، يتمثل في عمل ليلي مامي المنظم، خاصة في روايتها صومعة تحترق، ١٩٦٨. هنا تتحول الصومعة إلى ما يشبه رمزاً جنسياً ذكورياً لدين ولتقاليد ملازمة قامعة للنساء. وفي النهاية تلتهمها النيران<sup>(٣٣)</sup>.

## خاتمة

بالرغم من المحاولات المتدرجة والمتقطعة التي قام بها رجال لخلق صورة حية لبطلات رواياتهم، فإن الكاتبات وحدهن كان باستطاعتهم أن يعطين معنى كلياً لتجربة النساء<sup>(٣٤)</sup>. وأخيراً استطاعت النساء تقديم تعريف لحيواتهن، وأن يروين معنى أن تكون لا أحد، ومعنى أن تصبح مدركاً بأنك لا أحد. هذا الاكتشاف مصور بأسى بالغ في قصة لطيفة الزيات "الصورة"، حيث ترى المرأة المصرية، لكنها بالكاد تميز، وجهها المحتقن في صورة ملتقطة بكاميرا بولارويد. وتتحدى هذه الكتابات الافتراضات القائلة بأن النساء صامتات لأنهن لا يفكرن. فمن الواضح تماماً أنهن يفكرن بالفعل، وأن أفكارهن المسجلة - سواء كانت عنيفة أو مفعمة بالتصوير العاطفي المؤثر - ترسم تصوراً أولياً للبقاء، في ظل ظروف على درجة عالية من القمع.

في المناخ الإسلامي السائد في مصر المعاصرة، فإن الاحتجاجات الأنثوية الجذرية محكوم عليها من جانب الرقابة<sup>(٣٥)</sup>. ولكن الاحتجاج قد يتخفى وراء ما يبدو أنه مجرد وصف. وتمثل قصص أليفة رفعت القصيرة مثلاً رائعاً على مثل هذا النقد المقتنع.

تزعّم رفعت أنها تتحدث "في إطار إسلامي، مستخدمة لغة إسلامية"<sup>(٣٦)</sup>، وتسمح لها هذه اللغة المختارة بعناية بالتعبير عن احتجاج لا يمكن التعرف عليه مباشرة، ومن ثم لا يمكن قمعه. وهي تكتب عن الجنس لأنه، كما تقول، جزء

أساسي من الحياة ولكن أحداً لا يجروا على تناوله؛ لأنه موضوع محرم (تابو). وتكتب عن ختان الإناث، الذي يجب أن يتوقف<sup>(٣٧)</sup>. وتدرك بطولات رواياتها الاستغلال الجنسي وكذلك العاطفي، لكنهن لا يجارن بالشكوى. بعضهن يخلق عوالم خاصة بهن لا يستطيع الرجال الدخول إليها، عوالم تتواطأ فيها النساء للتحايل على النظام الأبوي. وتأخذ رواية *عالمى المجهول* القارئ إلى فانتازيا مثيرة، ساحرة ومنفرة في آن معاً. فالزوجة وحدها طول النهار في بيت ريفي كبير، تقيم علاقة شهوانية مع أفعى أنثى تتركها مرهقة ولكن مشبعة، وقادرة على مواجهة زواج عقيم، ولو الحد الأدنى من المواجهة. فهل هذه فانتازيا سحاقية؟ أم أنها توق لعلاقة يمكن أن تشعر فيها بالإشباع التام؟ الأفعى الأنثى هي فانتازيا أليفة رفعت الخنثوية: أنها توفر اكتفاء جنسياً ذكورياً، مع إشباع عاطفي لرفقة أنثوية. فطالما استمر الرجال في أنانيتهم وسيطرتهم، ومن ثم في اختزال نساتهم إلى رموز ووظائف، لن يكون للنساء سوى خيار واحد فقط: عليهن أن يحققن الاكتفاء، وأن يجدن متعة حقيقية من بعضهن البعض.

بعد قراءة أدب الكاتبات، يستطيع المرء أن يعود إلى أعمال سابقة للرجال، وأن يبدأ في إبراز نبض يدق تحت جلد أحادي اللون لبطلات روايات ذوات بعد واحد. فما هي العوالم التي اصطنعتها فاطمة في رواية يحيى حقي، *قديد أم هاشم*، للهرب من عماها، ولكن بشكل خاص أيضاً من عمى إسماعيل؟ وما هي لحظات اليأس التي سوت أيام زوجة الفلاح في قصة "أرخصر ليالى" ليوسف إدريس وهي جالسة تنتظر عودة زوجها إلى البيت من أجل المتعة الوحيدة التي يقدّر عليها؟ أي رعب واشمئزاز ملأ ذهن البنت الصغيرة في "المصباح المحتضر" للتكرلى عندما شعرت أن زوج أمها كان على وشك الاعتداء عليها؟ وماذا عن أفكارها بعد الاغتصاب؟ بماذا كانت أمينة، في رواية نجيب محفوظ *بين القصرين*، تفكر عندما تركت البيت لأول مرة منذ زواجها دون رفقة زوجها؟ ثم بعد ذلك ماذا عن فرحتها عند المقام؟ وماذا أيضاً عن ألمها وخوفها عندما دفعت ثمن لحظات الحرية المسروقة؟

هل كانت أمينة، في رواية إحسان عبد القدوس *أنا حرة*، مستعدة فعلاً للتخلي عن كل ما كافحت من أجله في سبيل رجل؟ ربما كان الجواب في عمل عنايات

الزيات الحب والصمت (١٩٦٧). نعم، على المرأة التعامل مع التوقعات الاجتماعية التقليدية عندما يكون تعليمها في مستوى الثانوية. وقد يقاوم زواجاً على أمل إرضاء طموحاتهن المهنية. ولكن، ليست كل امرأة قادرة على تحمل الضغط الاجتماعي، والوقوف أمامه. والاستسلام للزواج، على الرغم من أنه ليس حتمياً، قد يصبح الخيار الوحيد في النهاية. ولا يتعامل إحسان عبد القدوس مع الوضع الجديد للمرأة في المجتمع، بل يفصح جرأتها بوصفها حماقة، في ضوء الخضوع انحنى للحب على حساب كل شيء آخر. لكن لطيفة الزيات تدرس وتفحص هذه التوترات بالفعل، وتتاح الفرصة للقارئ ليشارك ألم المرأة العاشقة التي لا تستسلم لحبها.

في عملها "من النوم بلا قيود" (١٩٥٧) تسخر أندريه شديد من الموقف الذي تتخذه المرأة أيضاً، والذي يرى أن الزواج هو الهدف الأسمى، والشئ الطيب الوحيد الذي تستطيع المرأة إنجازه. تؤكد الخادمة لسيدتها أن الزواج لا يبعث على الخوف بل ينبغي الترحيب به:

"خائفة؟ مم أنت خائفة؟ إنه أمر طيب أن تجد الفتاة زوجاً. انظري إلي، أي ذكريات أمتلكها؟ ليس لى إلا ذكريات الآخرين" (ص ٥١).

النساء موجودات فقط بقدر ما يعكس حياة الرجال، وهن يصبحن شخصيات اعتبارية؛ لأنهن وعاء يحمل تجارب الزوج وأحلامه في أن يصبح شخصاً له اعتبار، حتى لو كان ذلك عن طريق زواج آخر.

يفتح الأدب النسائي نافذة على حيوات كانت تمضي في الظلام، ولهذا فهو يقدم منظوراً مختلفاً لرؤية المجتمع ككل. يغوص الأدب النسائي في أعماق التوترات والاضطرابات التي تشوه الحياة اليومية ولا يكتفى بملاحظة ما يجري على سطحها.

## الهوامش

(١) Annette Kolodony, "Turning the Lens on 'The Panther Captivity'. A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel, ed., *Writing and Sexual Difference*, Chicago U.P., 1983, p. 159.

(٢) قيل أن أكثر من مائتي امرأة كتبن الشعر في العصرين الجاهلي والإسلامي، وكان الرثاء هو النوع الذي اشتهر بينهن... الغريب أنه، اليوم في الضفة الغربية، الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، تقول إن الشعر الوحيد لها الذي يمكن أن يلقى على الناس هو رثاؤها. وقد جعل الاحتلال الشاعرات يعدن إلى القواعد الكلاسيكية. انظر: Charis Waddy, *Women in Muslim History*, London 1980; Naila Minai, *Women in Islam*, London, 1981.

(٣) جوديث تاكر، مؤرخة، تختص بمصر في القرن التاسع عشر، تحذر من المبالغة في تقدير دور الغرب كعامل محفز على التحديث، الذي بدأ في مصر، ثم انتشر بعد ذلك إلى باقي أنحاء العالم العربي، انظر:

Judith Tucker, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of 19th Century Egypt", *IJMES*, 15 (3) 1983, pp. 321-36.

(٤) ميريام كوك، *The Anatomy of an Egyptian Intellectual*, Yahya Haqqi, Washington D.C., 1984, p. 162, n. 28. In 1834 أسست الإرساليات أولى المدارس الثانوية للبنات في الإمبراطورية العثمانية. وكانت في بيروت. وفي ١٩٠٨، أسست مدرسة البنات للتمريض التابعة للجامعة الأمريكية في بيروت A.U.B. وفي ١٩٢١ سمح للنساء لأول مرة بدخول الجامعة الأمريكية في بيروت. وفي مصر، كانت مدرسة السيوفية أول مدرسة ابتدائية للبنات قد أنشئت في ١٨٧٣. وفي ١٨٨٩، افتتحت مدرسة السنية الثانوية للبنات. وقبل ١٩١٤، كانت هناك خمس مدارس ابتدائية للبنات (بها ٧٨٦ تلميذة). وفي ١٩٠٣، افتتح أول معهد للمعلمات. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك مدارس الإرساليات التي تخرجت منها ٥٥٠٠ بنت في ١٩١٤، و ٧٠ ألف بنت في السنوات الأربع التالية. وفي عام ١٩٢٩، بعد ما لا يزيد عن ٥٦ سنة من افتتاح أول مدرسة للبنات، انتظمت خمس فتيات في الدراسة في جامعة فؤاد الأول بالقاهرة؛ انظر

Annie van Sommer and Samuel Zwemmer (eds.), *Daylight in the Harem* (New York 1912) and Ruth Woodsmall, *Moslem Women Enter a New World* (New York 1936); and Fawziya al-Ashmawi Abouzeid, *La Femme et l'Egypte Moderne dans L'Oeuvre de Naguib Mahfuz (1939-1967)*, Geneva (Labor el Fides), 1985, pp. 32-4.

(٥) انظر منى ميخائيل، *Images of Arab Women. Fact and Fiction*, Washington, 1978, pp. 56-63. لم يكن الاهتمام بعدم ظهور المرأة في المجتمع مقتصرًا على مصر، وإنما كان صداه يتردد في العالم الإسلامي. وفي الهند قبل التقسيم، تتحدث روايات نادر أحمد Nadhir Ahmad عن معاناة النساء في المجتمع الأبوي. وهو يؤكد أيضًا على أهمية تعليم المرأة بالنسبة للمجتمع ككل، انظر

- C. M. Nairn, "Prize-winning Adab: A Study of Five Urdu Books written in response to the Allahabad Government Gazette Notification" in Barbara D. Metcalf (ed.), *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley and London, 1984, pp. 305-6.
- Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington, D.C., 1983. (٦) pp. 5-42.
- Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, 1981, pp. 20, 80. (٧)
- Gustav von Grunbaum, *Medieval Islam*, Chicago, 1962, p. 221. (٨)
- Richard Alouche, "L'Image de la femme à travers le roman libanais", *Travaux et Jours*, (47) 1973, P. 90. (٩)
- (١٠) يقول مايكل أن الأدب العربي الحديث لن يصل إلى الأصالة الكاملة إلا عندما يتفهم السياسي والمشتغل بالجماليات أنه لا غنى لأحدهما عن الآخر:
- (André Miquel, *La Littérature Arabe*, Paris, 1969, pp. 99-100; 122).
- (١١) أنشأت مي زيادة صالونا أدبيا بالقاهرة في ١٩١٢. وكان من زواره الدائمون أشهر الشخصيات الأدبية والسياسية.
- (١٢) طبقا لعبد المحسن طه بدر، ناقد الأدب المصري، شهدت سنوات ١٩٢٠ نشر ثلاث روايات فقط، هي ثريا، لعيسى عبيد (١٩٢٢)؛ ورجب أفندي لمحمود تيمور (١٩٢٨)؛ ورواية طه حسين الأيام (١٩٢٩). وفيما عدا الرواية الأخيرة، التي لقيت نجاحا لا بأس به، فإن العاملين الآخرين يستحقان الذكر فقط لكونهما ضمن التجارب المبكرة لهذا النوع الأدبي (عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠-١٩٣٩، القاهرة، ١٩٦٨).
- (١٣) Cooke, *Anatomy*, chapter 5.
- (١٤) للاطلاع على تحليل للتوقعات المتعارضة التي ينتظرها المجتمع من الرجال والنساء، انظر: Fatima Mernissi, *Beyond the Veil, Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, Cambridge (Mass.), 1975, pp. 55-8.
- (١٥) وقارن بـ السلطان الحائر لتوفيق الحكيم، حيث البطلة الغانية هي التي تعتق ملك مصر المملوكي.
- Accad, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn (١٦) and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, New York: Frederick Ungar, 1984, p. 68.
- انظر أيضا العشماوى أبو زيد، *La Femme* ... و Mona Takieddine-Amiyuni, "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *IJMES*, 17 (1) February 1985, pp. 25-36.
- (١٧) في الأدب القصصي لا تملك النساء أجسادهن، وإنما هي من مخصصات الرجال، يمتلكها الرجال، أو يرفضها الرجال. انظر Susan K. Cornillon, "The Fiction of Fiction" in S. K. Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction, Feminist Perspectives*, Bowling Green, 1973, p. 127.

- (٢٨) Cf., Mernissi, *Beyond the Veil*, pp. 59-67.
- (٢٩) على سبيل المثال، نعيمة في قنديل أم هاشم. العاهرة في اللص والكلاب (١٩٦٤) تسمى نور، لأنها هي الضوء الوحيد للخلاص في حياة سعيد مهران. لكنه، لأنه روح ضائعة، يرفض حتى هذا الضوء.
- (٣٠) من المهم ملاحظة، كما يقول العشماوي أبو زيد، أن تقديم نجيب محفوظ للمرأة ربما يكون الأكثر فهماً من أي كتب آخر في العالم العربي. ورغم أنه يتوسع جداً في وصفه للنساء المقموعات من بين أفقر الطبقات الحضرية، فإنه يصف أيضاً نساء من كل طبقات المجتمع، ومن ضمنها الطبقات الوسطى والأرستقراطية، قارن:
- al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 82
- (٣١) *Middle East*, June 1979, pp. 67-8.
- (٣٢) في مقالتها حول الأدب الفرنكفوني في شمال أفريقيا، تكتب فلورا فان هاولنجن عن أن البطلات في أدب الرجال يجعلونهم يصبون "إحباطهم على النساء الأوروبيات، اللاتي يصورن على قدر كبير من الشبق، بينما أمهاتهن وأخواتهن وزوجاتهم يصورن رموزاً لـ "الأرض" و"الكهف" و"البحر"... ورغم أنهم يعلنون اتهامهم للقمع (الجنسي) لنسائهم، فإنهم لا يقدمون منظوراً جديداً إلا في أقل وأضيق الحدود"، Flora van Houwelingen, "Arabic Literature in North Africa" in Schlipper, *Unheard Words*, p. 108.
- (٣٣) al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 71
- (٣٤) R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 82
- (٣٥) Roger Allen. *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Syracuse. 1982, p. 117
- (٣٦) R. Alouche, "L'Image de la femme", pp. 83-4
- (٣٧) تكتب هدى شعراوي في مذكراتها عن زواجها بتفاصيل دقيقة، مع تصوير جو الاستهلاك النفسي... الذي تعود وتحذفه. (Margot Badran (tr.), *Harem Years, The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1924*. London. 1986).
- (٣٨) Raymond Francis, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine*, Beirut, 1963, p. 191
- (٣٩) Andrée Chédid, *Liban*, p. 155
- (٣٠) Fatma Moussa Mahmoud, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, Cairo, 1973, pp. 92-9
- (٣١) "الكاتبات العربيات اللاتي يجهرن رغم خطر النبذ، أو حتى النفي". عقاد. *Veil of Shame*, p. 162
- (٣٢) زبيدة بشير، الحنين، تونس، ١٩٦٨، ص ٢١. ونم تعاقب لصراحتها كما حدث مع ليلي بعنكي وأسيا جبار.
- (٣٣) Jean Fontaine, *20 Ans de Littérature Tunisienne 1956-1975*, Tunis, 1976, pp. 89-140. وتشير عقاد بتشاور إلى أن صرخة الحرية في تونس لم تثمر. ("Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present." p. 31; cf., pp. 28-9.)

- (٣٤) تقول نور سلمان، وهي كاتبة لبنانية وأستاذة للأنثروبولوجي في الجامعة اللبنانية: "أعتقد أن أكثر من يستطيع التحدث عن مشاكل المرأة هي المرأة". R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 87.
- (٣٥) قارن بمقال نوال السعداوي: "ليس لها مكان في الجنة" و"صديقتان"، كلاهما نشر في المصور في يناير ١٩٨٥، ولقيا نقداً شديداً من الإخوان المسلمين.
- (٣٦) وهي تدعي أن النساء يجدن تجاربهن في قصصهن لأنها لا تخشى من التعبير عن نفسها (لقاء، لندن، ١٢ يونيو ١٩٨٤).
- (٣٧) أليفة رفعت، من يكون الرجل؟، ١٩٨٢.



## الفصل الخامس

### المسئولية

نحن بحاجة للكُتَّاب القادرين على أن يُعيدوا إلى الكتابة تقليدها القوي: القيادة أثناء الأزمة؛ فمعظم التحديات الكبيرة في التاريخ الإنساني أنتجت كُتَّاباً عظماء اعترفوا بوجود مسئولية خاصة تجاه عصورهم، كُتَّاباً استطاعوا تحديد القضايا، وتمييز القيم محل المساءلة، وتحويل طبيعة التحدي إلى أعمال درامية... فالفن هو السبيل الأرقى لخلق تمويهاة إبداعية - أحياناً رائعة وأحياناً مرعبة - تستطيع أن تخرق الوقائع الزائفة. الفن نظام للعيش مع ما لا يمكن التكهن به... والفنان... قد يجد نفسه يقوم بأشياء دون أن تكون لديه فكرة واضحة عن الهدف الذي يسير إليه... إن الوظيفة الرئيسية للكُتَّاب هي الحفر العميق في عصورهم ذاتها، للبحث عن الأسباب الجذرية للأزمة، ومنحها وضوحاً باهراً، وتوسيع آفاق عقول البشر، واستحضار طبيعة الإنسان العظيمة في رد فعله على قضايا عظيمة،

(Norman Cousins, *Human Options*, pp. 179-90.)

مثل أدب الشعوب المستعمرة، احتلت الكتابات النسوية مساحة منفصلة لم تكن تعتبر جديرة بالاعتبار إلا عندما كانت تستخدم لغة المستعمر، لكنها بذلك كانت تفقد خصوصيتها. لكن الأدب النسوي ليس ذلك الذي يخص أناساً تابعين. إن الثقافة النسوية لا يمكن أن تنزل إلى مرتبة الثقافة الفرعية، بل هي ثقافة أسمى. إنها جانب أو متمم لما كان يعتبر حتى وقت قريب الثقافة الكلية. فالنظرية الأدبية النقدية

النسوية، بوصفها كتابة وقراءة، لا تحل محل التعبير الذكوري، ولكنها بدلا من ذلك تمنحه كثافة وعمقا في سياق كلي<sup>(١)</sup>؛ فالكتابة والقراءة النسوية تضيف بعدا للمنتج الأدبي الذكوري؛ لأنهما يكشفان معنى فيما يدعوه شوالتر:

سابقاً... مساحة فارغة. الحكمة التقليدية تتقلص، وتظهر  
حكمة أخرى، كانت عندئذ مغمورة في ظلام الخلفية،  
تظهر واضحة في ارتياح جرىء<sup>(٢)</sup>.

الكتابة تحدد وتشكل وعي الفرد، لكنها أيضاً تحدد وتشكل الثقافة. ولا  
يستطيع القراء أن يظلوا محصنين ضد هذه العملية، فهم يتشكلون أيضاً. كتبت  
كارولين هايلبيرن أنه:

بتفكيرك الأدب والحياة، نصبح نحن أنفسنا روائيين،  
نصوغ من النصوص أدباً وحيوات تركتها لنا نساء  
آخريات<sup>(٣)</sup>.

ويمثل أدب طرفيات بيروت حافظاً على إضفاء طابع ميثولوجي على  
النصوص، ليجعل من نصوصهن نصوص القارئ، فقد عبرن عن أنفسهن بطرق  
جديدة وغير متوقعة. وتمتعن بحرية وفرها لهن انهيار آليات القمع التقليدية. هذه  
الكتابات لا تقدم أحياءات متواضعة، بل تشدد على أن الفرد يجب أن يكون واعياً -  
ولكن بأي شيء؟ - واعياً بالطبيعة الاستمرارية للحرب، واعياً أيضاً بدور كل فرد  
في هذا الاستمرار. كان على كل فرد أن يتفهم مسئوليته عن حرب تشن في كل  
ركن في البلاد. ربما يتجاهل اللبنانيون العاديون هذه الحرب إذا لم يكونوا  
متورطين فيها بشكل مباشر، لكن الكتاب لا يستطيعون.

ذلك أن الكتاب لديهم مسئولية حيال عصرهم، وخاصة أولئك الذين يعيشون  
في عصور بالغة الاضطراب. وفي لبنان، حيث القضايا غير واضحة والفوضى هي  
النظام الوحيد، فإن الكتاب وحدهم هم الذين توفرت لهم فرصة - مهما كانت ضئيلة  
- لمنح الأسباب الجذرية لأزمته "وضوحاً باهراً". كان كل كاتب يعالج الكلمة  
بطريقة مختلفة ولهدف مختلف، لكنهم جميعاً على علاقة خاصة بالكتابة المتعلقة  
بالحرب. هذه العلاقة ذات مسئولية تجاه لبنان، وتجاه الآخرين، وتجاه أنفسهم<sup>(٤)</sup>.

## الخاص يصبح عامًا

كان بعض الكُتَّاب يقيم نظامًا ومنطقًا، والبعض الآخر كان يلجأ إلى المحاكاة. البعض الأول كان لديه رسائل - مستترة بنجاح قل أو زاد - يريدون إذاعتها على الملأ. كان هدفهم الرئيسي فكريًا: أن يقنعوا القراء، ومن ثم يرضونهم. أما الآخرون فكان لديهم خبرات يرغبون في نقلها، وكان هدفهم الرئيسي عاطفيًا: الوصول إلى القارئ، ثم استخلاص رد فعل منه من خلال وصوله إلى التعرف على الواقع.

ولقد صنف رولان بارت هاتين الفئتين من الأدباء إلى كُتَّاب ومؤلفين. وفي العالم العربي، وخاصة منذ عام ١٩٤٨، كان الرجال كُتَّابًا بشكل عام، في حين أنه يمكن وصف النسوة بأنهن مؤلفات. ونظرة للتاريخ السياسي للشرق الأوسط العربي خلال النصف الأخير من القرن العشرين تكشف أن الأدب العربي، وخاصة ذاك الذي كتبه رجال، قد اكتسب عمقًا ومصداقية من خلال الالتزام. شحنت الأحداث السياسية، خاصة الحروب العربية الإسرائيلية، قسمًا كبيرًا من الأدب، وأجبرت الكُتَّاب في العالم العربي على مواجهة أنفسهم، وعلى أن يدركوا - وفق تعبير إلياس خوري - علاقتهم الخاصة بفلسطين التي لم تكن بلدًا معينا ولا قضية سياسية فحسب، ولكن أيضًا:

حالة إنسانية. كل عربي هو فلسطيني. كل فقير يحمل  
بندقية هو فلسطيني. فلسطين حالتنا جميعًا<sup>(٤)</sup>.

في أعقاب استقلال كل البلدان العربية تقريبًا من الاستعمار، شحنت السياسة الدولية طاقة أدبية بلغت ذروتها بعد كارثة عام ١٩٦٧. وأصبح النموذج السائد هو نوع من الأدب اليائس الذي يعتمد على البحث عن الوجود، والغضب. وكان هناك عدد قليل من الكُتَّاب الذين استطاعوا أن يطرحوا مشروعًا جديدًا دون أن تكون فلسطين في أفق أفكارهم. لكن هذا الأفق، الذي أعطى مجالًا واعتبارًا، كان أيضًا يمثل حدًا، قيدًا. لقد فرض رسالة.

ولأن القضية الفلسطينية هي قضية عربية أساسية، فقد كان هناك تقليد أدبي جديد يتشكل. وكان تقليداً لم يستثن في جوهره النساء، ولكنه جعل شمولهن متوقفاً على التمسك بالقواعد: الرسالة قبل أى شيء آخر. وقد كانت هناك بعض النساء موضع ترحيب (فدوى طوقان وسلمى الخضرا الجيوسي وغادة السمان)؛ لأن السياسة الدولية هي التى شكلت لغتهن. وكانت هناك أخريات لم يلقين الترحيب (ليلى بعلبكي وسميرة المانع وأليفة رفعت) اللواتى كتبن؛ لأنهن كن يملكن تجارب احتجن أن يتقاسمنها وملاحظات حول حالاتهن الخاصة أردن أن يوردها، ولم يتم تقييم هذه التجارب فى أى صورة وهو ما يضطر القارئ إلى الغوص فى أعماق اللغة بحثاً عن فحواها الحقيقى - أى السياسى.

وسجلت معظم الكتابات النسوية التى حصرت نفسها فى المجال الخاص وعياً بأن القدرة على القول هي فى بعض الأحيان فى مثل أهمية ما يُقال وشخصية القائل. ولقد كتبت هؤلاء النساء انطلاقاً من فرضية، لا يُصرح بها، بأن تجربتهن عامة. لم يكن همهن كسب القبول فى منطقة خاضعة لسيطرة الذكور، وإنما مجرد تسجيل صوت. ونادراً ما كانت تسمع هذه الأصوات فيما كان يطلق عليه الميدان العام، فقد اعتبر إنتاجهن لا علاقة له بالواقع؛ إذ كيف يمكن أن يصبح التعبير عن تجربة خاصة مقبولا خارج حدوده المباشرة؟ وكيف يمكن التوفيق بين ما يبدو أنهما مجالان كل منهما منفصل عن الآخر، بين ما هو خاص وما هو عام، بين الذات والآخر؟ كان ينبغى الاعتراض على الحدود، وإظهارها مائعة ومراوغة، ولم يكن تحقيق إعادة التقييم الجذرية هذه وبناء نظام اجتماعى وأدبى ليتم فى صورة عفوية. لقد كان عنفاً ارتكب ضد معتقدات وافتراسات جوهرية.

لقد وفرت الحرب اللبنانية السياق. وكان العنف، فى هذه الحالة، يمثل خسارة شاملة للسلطة، لكنه أيضاً قوض الانقسام إلى الخاص والعام، وكشف أن الخاص يمكن أن يكون عاماً، وأن الشخصى يمكن أن يكون كلياً، وأصبح المجال الخاص هو مجال كل شخص، وقد تمثل أدبياً فى جهد جماعى للتعبير عن، وبالتالي فهم، عهد الجنون.

كان الإقصاء الأدبي للنساء في لبنان لصالحهن؛ فقد كن متحررات من الوعي الذاتى الآتى من صلب الالتزام بالقضايا. فأصبح من الممكن لهن الاستجابة الحرة المنفتحة لتجاربهن التى كانت أيضاً تجارب كل شخص آخر طالما أن الحرب لم تكن محصورة فى الوكالات الحكومية أو المكاتب أو مقاهى الأرصفة. وكان فى إمكان النسوة أن يؤرخن بتسلسل زمنى أوديسا كل فرد عبر متاهة من الفساد والوحشية دون يشعرن بأنهن مجبرات على اصطناع منطق لسياق المعاناة اليومية. قدمت ديزى الأمير لروايتها فى *دوامة الحب والكراهية*، وهو أول عمل لها عن الحرب، باعتذار يلخص طريقة تناول طرفيات بيروت:

هذه القصص لا تتحدث عن كل ما حدث فى لبنان. هى ليست حرب لبنان الأهلية ولا خرابه ولا قضاياها ولا تياراته السياسية ولا المؤامرات الدولية التى دمرته.

كل ذلك قاله كثيرون، وسيقوله كثيرون. وستبقى دائماً خيوط لم يتحدث ولن يتحدث عنها أحد.

ولكن ناحية أخرى أراها مهمة. قد تبدو صغيرة ولكنها بالنسبة لى كبيرة، هائلة، عميقة، مفاجئة، فتشت عنها وحاولت الكتابة حولها.

هذه الحقيقة الصغيرة الكبيرة هى إنسانية الإنسان.

فى كل ما حدث هنا، أين هو الإنسان فى هذا الخضم من القتال السياسى الحربى العسكرى الدولى البشرى؟<sup>(١)</sup>

الإنسانية ودور الفرد فى الحفاظ عليها، هذه قضايا تهيم على كتابات طرفيات بيروت. شعب بأكمله كان يتم تدميره، أو كان يدمر نفسه، وكانت هناك حاجة لمعرفة من كان المسئول.

ما المسئولية؟ هل هى افتراض اللوم؟ أم رفضه؟ أم هى فعل يرتبط باهتمام المرء بالآخرين؟ أو بنفسه؟ هل يعبر النساء والرجال عن المسئولية بطرق مختلفة؟

تحاول كارول جيليجان، في كتابها المثير للجدل *بصوت مختلف* ( *In a different Voice*, 1982) أن تجيب على بعض هذه الأسئلة، وتصوغ جيليجان رأي شودورف بأن الأطفال ذكورا وإناثا يدخلون مرحلة البلوغ بطريقة مختلفة تماماً<sup>(٧)</sup>؛ فالأولاد عند البلوغ يميزون السمات الأنثوية للأنثى باعتبارها موضوعاً لرغباتهم الجنسية، فيعانون من ألم الانفصال، ومن ثم يدركون وضعهم كأفراد منفصلين. أما الفتاة فلا تمر بمثل هذه الصدمة طالما - كما هو مقترض - أن السمات أنثوية، كما أن الحميمية لا تمثل تهديداً لها، بل إنها تسعى إليها حتى النهاية. ولأنه يكون قد تعلم فصل نفسه مبكراً، فإن أول ولاء ومسئولية للولد يكون:

لنفسه... ثم يدرس مدى مسئوليته تجاه الآخرين  
أيضاً... ويسعى للبحث عن قواعد للحد من التدخل  
وبالتالى التقليل من الأذى. المسئولية فى تركيبته تتصل  
بمحدودية الفعل... وبالنسبة لها فإن المسئولية تعنى  
الاستجابة، وهى توسيع للفعل وليس تقييداً له. وهكذا  
فإنها تدل ضمناً على فعل نابع من الاهتمام أكثر مما  
تدل على كبح للعدوان<sup>(٨)</sup>.

وبتعبير آخر، فإن المسئولية بالنسبة للرجال تعنى عادة أقل ما يمكن من العمل حتى لا يتجاوز حدود شخص آخر، وبالنسبة للمرأة فإنها تتضمن فعلاً تقوم فيه بما يتوقعه الآخرون. وبالرغم من أن المسئولية فى كلتا الحالتين تتطلب عدم إيذاء الآخرين، فإنها بالنسبة للرجل تتحقق من خلال تجنب الفعل، أى تأجيل رد الفعل العدواني، أما بالنسبة للمرأة فإن المسئولية تتحقق من خلال اختيار الفعل، أى المبادرة بالاستجابة لاحتياجات الآخرين.

### كتابات ذكورية عن الحرب الأهلية

فى إطار هاتين الفكرتين المتعارضتين عن المسئولية تحديداً يمكن تحديد الفرق الرئيسى بين الكتابات الذكورية والنسوية عن هذه الحرب. الرجال يكتبون

عن قضايا، عن السياسة كما لو كانت هي الحرب. أما النساء فقد يتعاملن أيضاً مع السياسة والدين، وهي المادة التي يبدو أن هذه الحرب الطائفية صنعت منها، لكنهن يفكرن فيها بوصفها جانباً واحداً من كل معقد. وتعد رواية عقاد المستبعدة (L'Exisée، ١٩٨٢) مثلاً مناسباً هنا. فبطلة الرواية نشأت مسيحية، ولكنها مشبعة بالاحتقار لتلك القيم. وبالوقوف ضد تحريمات أبيها، تزوجت مسلماً وتبعته إلى موطنه (وهو مولد من أصل سوداني - إماراتي). ولكن الليبرالي الذي عرفته في بيروت تحول ليصبح أصولياً متطرفاً (ص ١١١). وتنتظر طويلاً حتى تصبح لديها ابنة، وتصبح هذه الابنة مهددة بالختان. فتهرب، وتعطي ابنتها لأحد معارفها، ثم تقتل نفسها، منسحقة أمام شرور الديانات<sup>(٩)</sup>.

يركز الكتاب الذكور على أسباب منفردة للحرب، مثل السياسة، أو الدين، أو الاقتصاد. وبالرغم من أن رواية توفيق عواد *طواحين بيروت* (١٩٧٥) كتبت قبل الحرب، فإنها تتنبأ بحالة أدب الذكور الذي سوف يكتب نتيجة لهذه الحرب. يتم تعريف بطلة الرواية منذ البداية بأنها امرأة شيعية فقيرة من الجنوب. وتميمة، مثل كثير من البطلات الأخريات في الأدب اللبناني خاصة ذاك الذي تكتبه النساء، تتمكن بذكائها من تغيير مصيرها، فتذهب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت للدراسة. ويبدو من المحتم (مع أنه ليس حتمياً جداً في الأدب النسائي!) أن تتورط في السياسة. وفي إحدى المظاهرات ينقذها طالب ماروني. ويقع الطالب في حبها، ولكنها بدورها تقع في حب صحفي ثوري بارز. وهو يدعو إلى الشهادة والخلود البطولي، وهي مصائر جعلتها هذه الحالة ممكنة؛ فكل شخص منغمس في قضية يعي جيداً الثورة ضد العدو الرأسمالي. ولا يستطيع أحد، ولا حتى أولئك الذين يعيشون على هامش عقدة الرواية، أن يهرب من شباك السياسة الراديكالية.

لم يكتب عواد شيئاً منذ *طواحين بيروت*. وقد قال أنه عندما تكبر الحرب بما يكفي لأن تكتب فإنها سوف تنتج ملحمة كبرى، لوحة مكتملة التفاصيل<sup>(١٠)</sup>.

لكن تلك السلسلة من الصور الأدبية التي التقطت تحت جلد الحرب هي التي تقبض، ليس على رعب اللحظة، وإنما على رد الفعل المستمر على الرعب المتكرر دوماً. فأى ملحمة بطولية سوف تكون كذبة مضاعفة: فهي تتطلب بصورة

رئيسية تبدو أمامها كافة الموضوعات "الصغيرة" أقل شأنًا وأقل أهمية، وفي الوقت نفسه، فإنها سوف ترسم حدود الشخصيات أسرة للخيال، بسبب ما تمثله وليس بسبب ما هي عليه. فالملحمة، باستعادتها لذكريات الفوضى، وبتجاهلها للاضطراب، سوف تقيم نظامًا: بنسيانها المركزية الذاتية المفرطة والعشوائية اليومية، فإنها سوف تخترع ولاء ومعنى.

في عام ١٩٧٧، نشر إلياس خوري روايته *الجبل الصغير*، وهو اسم تعرف به منطقة الأشرفية، جزء من الشطر الشرقي المسيحي من بيروت. وتتخذ القصة شكل حكاية شعبية تكثر فيها اللزمات المتكررة، مثل: "يسمونه الجبل الصغير. كنا نعرف أنه ليس جبلاً وكنا نسميه "الجبل الصغير" (ص ١٠ و ٢٢ و ٢٣). كذلك التكرار الحرفي مثل مشهد البحث عن "ناصر والشيوعية الدولية بين أوراق الراوى وكتبه".

الالتزام، هو الدافع الأسطوري لإلياس خوري، وذلك على الرغم من أنه كان قد أعلن أعماله سعيه لنشر الأيديولوجيا بين الشباب الذين شكلهم "العصر المادى الحاضر" (ص ٤٤). وتوضح الرواية حكايات تاريخية حول كيف أدخل المسيحيون الصناعة والرأسمالية إلى الجبل الصغير، موطن أعداء الفلسطينيين. وقبل وقت طويل كان الجبل الصغير مكانًا مسالماً ونزيهاً. ثم وصل بعض رجال العصابات. وفي أحد الأيام كان النصوص يحاولون الهرب بصيد ضخم، والأهالي يطاردونهم. وحين يشعر النصوص باقتراب مهاجمهم يتركون المال ويهربون، فيتوقف الناس عن تعقبهم وينتقلون المال وينسون المجرمين. لكن "منذ بدأ هذا النوع الجديد من السرقة، بدأت عملية انحدار الناس" (ص ١٦).

المسيحيون، وخاصة المارونيون، متعطشون لسفك الدماء، أما الفلسطينيون وحلفاؤهم فليسوا كذلك. ويغزو بعض رجال العصابات ديرًا كان فيه قسيسان يرتعدان خوفاً. كان القسيسان وهما رجلان فرنسيان داعران يطلبان جبهة فرنسية مع النبيذ الفرنسي الذى زودهما به رجال العصابات - كانا قد جاءا إلى لبنان بعد الحرب العالمية الأولى. وقد أوحيا بأنهما جلبا معهما إلى لبنان "بلاد لامارتين"، مهمتهما الحضارية (ص ٤٠ و ٤٣). وقد قصد بهذين القسيسين الشرهين اللذين يسيل مخاطهما تمثيل الثقافة الفرنسية التى تبناها المسيحيون اللبنانيون، وخاصة

المارونيين، بشغف. وبرفضهم تراثهم الخاص، فقد تركوا مساحة خالية يمكن للمستعمرين أن يملأوها بروحانيتهم ويملكوها بسبب حضارتهم: "نحن أمة بلا حضارة" (ص ١٢٢، ١٥٨-١٥٩). ومرة تلو المرة، يسأل القسيسان أعداءهما المتعاطفين لماذا لم يفعلوا ما قد يفعله الكنائسيون. وكانت الإجابة: "الحرب شيء وقتلكما شيء آخر" (ص ٤٦).

إن التقسيم الثنائي الحاد الذي يقدمه إلياس خوري للقضايا والأحزاب هو نتيجة الاعتقاد بأن هذه الحرب كانت ثورة، لها أيديولوجيا، والأيديولوجية هي مبرر استمرارها:

لا يمكن أن يلائمنا إلا السجن... حسن! الثورة تبدأ في  
السجن... العدو يتقدم. يحاول التقدم، لكننا نقف على  
القمة مثل الآلهة. لا نتراجع. نتقدم ببطء... ونحن لا  
نزال كذلك. نعود إلى الذكر يات نروي حكاية السجن!  
(ص ٩١-٩٦).

حين يقدم خوري تكهنه الكئيب بأن هذه الحرب قد تكون مقدمة لحروب أخرى، يشعر القارئ بالأمل في أن هذا الاحتمال سيتحقق لأن هذه الحرب أصبحت "حرباً عادلة"، وأنها يجب أن تخاض حتى ينتصر "الحق": "إذا لم نمت نستطيع أن نقيم حروباً أخرى، وربما تكون أفضل من هذه الحرب". هذه الحرب جيدة، ولكن قد تكون هناك حروب أفضل (ص ١٥٤).

الثورة الدائمة ضرورية لتدمير بيروت... عاهرة الغرب والرأسمالية، رمز الفساد. لكن الشر ضرب بجذوره بحيث يحتاج جهداً كبيراً لاجتثاثه. وبعد أن ظن بطل الرواية أن بيروت قد دمرت، أدرك أن التدمير كان سطحيًا: "وإن القضية قد تحتاج إلى حروب جديدة" (ص ١٦٤-١٦٩). المهم هو البقاء [على قيد الحياة]، ولكن البقاء لم يكن إيجابيًا، لبناء مجتمع جديد، مثلاً، بل سلبياً، لضمان الدمار الكلي للمدينة. فما كان "جوهرياً هو أنه ستكون هناك مرة مقبلة" حتى "يصبح الفقراء أسياداً. والأسياد القدماء يبقون أسياداً لكن دون خدم". ولكن إلياس خوري سرعان ما يخفف هذا السيناريو المتفائل مصرحاً بأنه: "ليس المهم أن تنتصر، المهم شيء

آخر، المهم هو أن نعيش الحياة كما هي. نقاتل! ونموت على قمة الجبل" (ص ٤٩). وبالرغم من أن هدف الحرب/ الثورة هو الاشتراكية، فإن هذا الهدف على الأقل في الوقت الحاضر غير ممكن التحقيق. ومن هنا تأتي مقولة خوري المتحدية: "هذه الحرب لن تنتهى" (ص ٥٥).

وبتهم خوري الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بالإخفاق في فهم العلاقة بين الدين والدولة، وبذلك تصبح غطاء "للشيوعية والإلحاد" (ص ٤٢). كل دين، وخصوصاً ذلك الذى يعتنقه العدو، لابد أن يكون قناعاً لأهداف سياسية؛ فهو يتغاضى عن رأسمالية عسكرية تستهدف الضعيف والفقير: "القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء" (ص ٧٢).

غير أن الحروب التى يشنها السياسيون ملتفة بعباءة التبرير الدينى هى حروب فوضوية. المطلوب هو الحرب النقية، الثورة المؤسسة داخل نظام (ص ٧٦). لقد طال انتظار هذه الحرب/ الثورة لمدة ٣٠٠ عام (ص ٨٠). ألم يكن القرن السابع عشر بداية انحطاط السيادة الإسلامية على العالم وصعود الغرب من خلال الثورات العلمية والصناعية والديمقراطية؟ لقد كانت هذه الثورات هى التى فرخت القيم الفاسدة التى تبناها اللبنانيون المسيحيون وخاصة المارونيين. أما أولئك الذين يحاربونهم فيعلمون أنهم يحملون عبء ثورة حقيقية. وعلى المستوى السامى، فهم آلهة، وعلى المستوى الدنى فإنهم أبطال/ فدائيون (ص ٩٥، ٦١).

وبتعبير آخر: كانت الحرب الأهلية هى نهضة المضطهدين ضد قامعهم، الجنوب ضد الشمال. كانت تجسيداً محلياً لثورة تروتسكى الدائمة. الدين والسياسة والتلويحات الطائفية والانفلات الجنونى للعواطف الذى لا يمكن كبه إلا بمصلحة فردية، كل ذلك يمكن أن يجد نظاماً فى حرب نقية، ثورة عالمية اختارت لبنان أرضية تحتضنها وتتميها. ولبنان هو النموذج الأمثل؛ لأن فيه العديد من القسوى المتعارضة، ومن الممكن الحفاظ على ثورة دائمة دون قيد، واتخاذ العديد من المظاهر المميزة. فالفلسطينيون وحلفاؤهم هم الأبطال، أبطال الثورة، أليسوا هم، من دون الناس جميعاً، الأكثر تعرضاً للاضطهاد؟ ربما، لكنهم أيضاً الحراس الرمزيون والمخلدون للخرافة الذكورية الخاصة بالحرب.

وكاتب آخر، هو حليم بركات، يرى أن الحرب اللبنانية تملك اتجاهات ثورية غالبية. في روايته *الرحيل بين القوس والوتر*، يكتب حليم بركات:

لزمنا حرب. حروب الشعوب للخروج من الجحيم  
الذي وضعها فيه الطغاة ولا تنتهي. الحرب حب. الحب  
حرب. المرأة حرب. (ص ١٧٦)

نائل شاب عراقي ثوري، جاء إلى لبنان للعمل مع حركة ثورية سرية. قاتل في بيروت في الجبل وفي الجنوب (ص ٣٦). كما جرب حظه مع الفلسطينيين الذين كانت له فيهم آمال عظيمة، آمال ترجمت آنذاك إلى آمال للعرب كطليعة لهجوم الجنوب ضد الشمال (ص ١٣٦). وعند الإشارة إلى صديق ثوري يقول نائل إنه:

يرى الحضارة الغربية حضارة استعمارية تخلق العالم.  
ويرى حضارة مجتمعه حضارة ساقية تغفل الإبداع  
وتمنع التكون وتمجد الفقر وتسحق الكبرياء وتحول  
الإنسان إلى سجادة صلاة للملوك والسلطين والقضاة  
والتجار (ص ١٢٤).

ولكن حليم بركات، بعكس إلياس خوري، لا يعتبر أن للحرب توتراتها ودوافعها الضمنية التي يمكن أن يتفهمها فقط أولئك الذين حققت الحرب طموحاتهم الشمولية؛ فهو يميز وجود عناصر فردية ثورية، ولكن ضمن إطار فوضوي. ويبدو هذا أكثر وضوحاً لدى مقارنة الحرب بقصة من "ألف ليلة وليلة". يدخل صياد أحد الكهوف، فيجد فيه فجوة مليئة بالعسل، فيجمع بعضاً من هذا العسل ويأخذه إلى المدينة حيث يبيعه لأحد التجار. وفيما كان يخرج العسل يسقط بعضاً منه على الأرض. فتحط ذبابة على العسل، ويحط طير على الذبابة، فتشب قطرة التاجر على الطير، ويثب كلب الصياد على القطرة، فيهاجم التاجر الكلب، ويهاجم الصياد التاجر. والصياد والتاجر لكل منهما قرية، وتسمع كل قرية بالحادثة فتقتلان وتقتلان حتى تقتل منهم أعداد لا تحصى. (ص ٢٧٥)

الحرب ثورة لا يرتقى المدافعون عنها دائماً إلى مستوى التحدي. فقط حيث استنفذ الهادي أخيراً، في *الرحيل*، جميع الاحتمالات الودية التي وفرتها له

مجموعة من أصدقائه في مصر تغيرت أولوياته، وأصبح مستعداً للعودة إلى لبنان ليكتشف السبب الحقيقي الذي اندلعت من أجله الحرب (ص ٢٨٢). ويسخر بركات من نائل، الثوري الميال إلى الغزل، الذي كان شديد الاهتمام بالانطباع الذي يمكن أن يتركه موته المحتمل على أصدقائه، وخاصة على زوجته، التي كانت دائماً تعتبر نشاطاته السياسية طفولية. وبعد معركة بطولية، كان سيكره أن يعرف أنه مات في فراش عشيقته (ص ٣٣٥).

قد تكون الحرب تعبيراً عن ثورة، لكن هناك قليلاً من القادة، إذا وجدوا، يستطيعون حمل الراية والهجوم على العدو.

كما ترى رواية اندريه بيركوف حرب الآخرين (*La Guerre des Autres*)، الحرب الأهلية اللبنانية ثورة، لكنها ثورة بوصفها صراعاً مخادعاً للذات يبالغ في تصويره المثقفون حول العالم. ترسم هذه الرواية الحرب الأهلية بوصفها حرباً عالمية، ثورة عالمية، وبالأخص، فوضى عالمية. تصف الرواية حياة إريك لينتية، وهو يهودي عربي فرنسي، في باريس وبيروت خلال المراحل الأولى للحرب. ومنذ الصفحة الأولى يعلن إريك في صورة درامية "ها هي الحرب الثالثة [العالمية، كما يفترض] قد بدأت. أستطيع أن ألعب دور الإله، لأنني الوحيد الذي بقي حياً..."<sup>(١١)</sup>.

لقد سبق نمو إريك حماسه الثوري، وما الرواية سوى تذييل لثورات الآخرين الضالة. (مثلاً، ص ٢٥) وفؤاد على سبيل المثال:

ملتزم تماماً: هذا طيب للغاية، أنت يساري، طبعاً. مزيد من الشمبانيا؟ أن تبلغ العشرين دون أن تكون شيوعياً معناه أنك بلا قلب، وأن تبقى كذلك حتى الأربعين فأنت بلا عقل، ها ها ها (ص ٢٩).

وتسخر امرأة باريسية من صديقها:

في أربع جمل وثلاثة أقداح من القهوة فسر التاريخ، مصيره وتعرجاته... قضينا ثلاثة أشهر ونحن نلعب

السيد المتشوق والتلميذ العبد... تحدث عن صراع الطبقات والسعادة، والأفكار الجديدة وأنا طرحت أسئلة (١-٦٠، ٦٩-٧٥).

لم ينج أحد، وخاصة "صالون ٦٨" الذي عاش "لمدة شهرين في فنادق فخمة في هافانا قضى فيها عطلات "حمراء" رائعة (ص ٧٣)، ويوجه سؤال لأحد الثوريين: "كيف وأنت أحد منظري الصراع حتى الموت ضد العدو الطبقي تمضي عطلاتك بجانب حمام سباحة قرب سانت بول دي فنس؟" فيجيب "إن الثورة الحقيقية ستكتمل تحديداً عندما يشيد كل مواطن حمام سباحته الخاص"، وكان استدراك إريك "التفكير يساراً، والعيش يميناً" (ص ٨١).

الثورة المثالية تفوق إمكانات مثل هؤلاء الأفراد. إن ثوراتهم المزعومة هي حروب شوارع، وما الحرب اللبنانية سوى صورة مصغرة لمثل هذه الثورة. إنها أداة لتحقيق مطامع خارجية، ومثل هذه الثورات إنما تتسبب في مزيد من الاستغلال للمضطهدين الذين يخدعون أنفسهم بأن سيطرتهم محكمة:

المسؤولون حقاً عن هذه القذارة التي اعتبرها بعض المتخلفين من تجار الكلمة ثورة... هم الصينيون، والعرب، والكوبيون، والصهاينة، الكيه. جي. بي، والسي. آي. إيه، والبلجيكيون، والسويسريون، كلهم اتحدوا لتدمير مصير بلادنا الخالد. (ص ١٢١)

الفرد في هذه الحرب عاجز، مضطهد ولا مجال أمامه لادعاء توكلي المسؤولية، طالما أن هذه الحرب هي مجرد جزء من فوضى عالمية وهي العنصر المثير للشفقة في ثورة فاشلة:

شمس مسلمة وسماء مسيحية، بحر مسلم ورمال مسيحية، دم مسلم وبشرة مسيحية، أسنان مسلمة وألسنة مسيحية، أجساد مقطعة، مشوهة، مقطوعة الرؤوس، معذبة، أجساد ماي لاي وأوشفيتز، ما حدث في سيبيريا

وبابى يار وظفار وتشيلي(\*) . أجساد فى كل مكان.  
(ص ١٦٦)

كتابات على درج ملوث بالبراز والبول، تقول: "كتيبة كاسترو مرت من هنا"  
و"مجموعة جيفارا كانت هنا" (ص ١٧٤).

ومثل خورى، يرى بيركوف الدين قناعاً لتطلعات سياسية.

ما أشد التباين بين هذه الرواية وروايتى خورى وبركات، ولكن بيركوف أيضاً يتناول الحرب بعبارات الثورة، الثورة السلبية. وهو يقول إن الثورات كافة كانت زائفة، ومعظمها أخفق وفشل، وإن لبنان ليس أكثر من تنويج لكل هذا الزيف والإخفاق. هذه الرواية، بعكس أعمال طرفيات بيروت، لا تحاول أن تفهم لبنان على أنه شئ خارج السياق الطبيعى للنزاع والعنف المنظمين. ومثل أعمال غيره من الكتّاب الذكور فإنه يختزل لبنان إلى نموذج. ورغم أن النتائج أكثر إقناعاً، فإن النواقص هي نفسها. فالعرب هي شئ الآخرين، الآخرين المضللين. ومن ثم، فإن إريك لانتنيه يغادر بيروت ليلقى حتفه عند محور المتحف، على الخط الأخضر الذى يقسم شرق بيروت عن غربها.

فى مقدمة رواية غالب حمزة أبو الفرج، *واحتُرقت بيروت* (١٩٨٣)، يقول بكرى شيخ أمين إن الرواية تتقصى مختلف الجماعات الدينية والسياسية التى اشتركت فى الحرب، وهى تتناول أيضاً الفلسطينيين، الذين يشار إليهم بوصفهم ضيوف الشعب اللبنانى. وفى النهاية يكتب أمين:

---

(\*) ماى لاي (May lai): قرية فيتنامية اشتهرت بسبب المنبحة التى ارتكبها الجنود الأمريكيون فى ١٦ مارس ١٩٦٨؛ حيث اجتاحت فرقة أمريكية هذه القرية وقتلت ٥٠٠ من سكانها العزل، وانتشرت أنباء انفضيحة فحوكم قائد هذه الفرقة وحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى ١٩٧١، ولكن الحكم تم تعديله بعد قليل وأفرج عنه فى ١٩٧٥. أوشفيتز (Auschwitz): يطلق هذا الاسم على معسكرات التجميع الألمانية لليهود، والتى تعتبر جزءاً أساسياً من الهولوكوست، وقتل فيها مئات الآلاف من اليهود على أيدى النازيين. بابى يار (Babi Yar): منبحة ارتكبها الألمان فى روسيا بالقرب من كييف فى عام ١٩٤١، قتل فيها ما يقرب من مائة ألف يهودى، ولمداراة المنبحة، كلف الألمان عنذا كبيراً من المساجين (٣٢٧ سجيناً منهم ١٠٠ من اليهود) بإزالة الآثار، ولكنهم حاولوا الهرب، ولم ينجح فى الهروب سوى ١٥. (المراجعة)

وأبرز المؤلف بصراحته المعهودة دور الاستعمار  
ورببته إسرائيل في هذه الأحداث. (ص ٥)

تحاول هذه الرواية استعادة "الوضع" السابق وإعادة تصويره على شكل  
حرب عادلة. لقد كان الأمر دومًا هو التضاد بين الإمبريالية (ممثلة في إسرائيل)  
والعرب (ممثّلين بالفلسطينيين) (ص ٦).

هذه الرواية مقالة طوباوية، تتجاهل عمدًا حقائق الحرب. فيبيروت امرأة  
جميلة عمرها ١٠٠٠ عام، وهذه أداة استخدمت لتقديم شخصيات سياسية ومواقف  
وفروض شخصية. الحل للحرب، وهي التكملة المنطقية للحروب العربية  
الإسرائيلية، هو أن يتحدث اللبنانيون بصراحة وانفتاح مع بعضهم البعض ثم مع  
الفلسطينيين. وحين تترسخ هذه الثقة يمكن للبنان أن يشفى من عقمه الذي حال حتى  
الآن دون ولادة زعيم يستطيع أن يوحد الجمهورية الهشة (ص ٤٢-٤٣). ولكن  
كيف للبنان أن يعيش مع عدويه التوأمين: الصهيونية والشيوعية الدولية؟  
(الصفحات ٥٢-٦٠، ٩١، ٩٦، ١٢٨) "يجب التفكير في تأسيس المجتمع المثالي  
على الأرض اللبنانية!" (ص ٨٣). الدولة الصهيونية مسئولة. اللبنانيون  
والفلسطينيون شعبان طيبان يستطيعان العيش سوياً في انسجام تام. فيبيروت:

عرفت من خلالها من الذى يحبها ومن يكرهها. وهى  
اليوم قادرة على حب من كرهاها وتكرس كل شبر  
من أرضها لأولئك الذين أحبوها... لقد امتحن الله  
قدرات هذا الشعب وتحقق من إيمان الأكثرية الصامتة  
التي تعيش على أرضه وتحت سمائه، وهى اليوم تريد  
من هذه الأكثرية الصامتة أن يعلو صوتها ويرتفع.

وبعد أن تعلمت الكثير، تستطيع بيروت فى النهاية أن تطلب من الله أن يغفر  
للبنانيين: فهم لم يكونوا يعرفون ما كانوا يفعلون: لم يميزوا، ويركزوا على العدو  
الذى كان خارج مجتمعهم وليس فى داخله. (ص ١٣١-١٣٣)

كانت الحرب ثورة من نوع ما: كانت معارضة لقوى معروفة، كانت  
محاولة للتعرف على عدو من شأن هزيمته أن تشير إلى بداية عصر جديد. وفى

مجموعته القصصية التي حملت عنوان الحرب الصادرة عام ١٩٧٩، يرى خضر نبوه البطولة في شاب فقد ساقه، مشوش الذهن تجاه الحرب، ويحاول أن يحدد المسؤولية والذنب.

في هذا اليقين الضمني حول مسؤولية الآخر وجرمه يكمن شعور الكاتب بالأمان. إن ما يهم هو الشجاعة والبطولة، فالشاب مبتور الساق مقاتل نبيل، يوبخ نفسه على إقحام الشفقة على الذات في وقت يعاني فيه الآخرون أكثر منه بكثير. ينبغي أن يكون مستعداً للقتال ثانية، ولكن عليه في الوقت نفسه أن ينسى الحرب - تحمل واحدة من القصص عنوان "قل للأولاد أن ينسوا الحرب".

قاتل أو انس، ولكن كيف تنسى عندما يكون العنف متواصلاً، وإذا ما استمرت الكارثة لشهر آخر فإن الناس سوف يبدأون في أكل بعضهم بعضاً؟ هذا إذا عاش شخص هذه المدة؟" وهو لا يشرح كيف يعيش الناس، وبدلاً من ذلك فإنه يمسك بلحظات اليأس بطريقة يضيع بها شعورهم بالتبذل. أما الخيال واليأس فإنهما يصاغان في بوتقة رفض عنيد لمواجهة حقيقة الحرب كعملية وتأثيرها الشامل. (ص ٦٣-٦٧).

وفي "العوضيون لم يدمروا بيروت" يواصل شخص سكير إصراره على أنه ليس هو من دمر بيروت. وعلى العكس، فإنه جرب معها "اندماجاً وثيقاً" في نروة النشوة. ويرمز السكير لحالة فقدان الحس التي يعاني منها كل من عاش الحرب؛ فهو يرفض المسؤولية ويتبجح بتطلعاته الشخصية للمدينة. لقد دمر نفسه لكي..

يصبح نهرًا... نهرًا يغسل أولئك الذين دمروا بيروت  
وأولئك الذين شاهدوا دمارها (ص ١٩).

وفي رواية المظلة والملك وهاجس الموت (١٩٨٠) يعول يوسف حبشي الأشقر على الأسباب، أو الاقتدار إلى الأسباب، الكامنة وراء "الوضع". وتتردد باستمرار، على مدى ٢١٨ صفحة هي صفحات الرواية، كلمات "الحرب"، "الرصاص"، "الانفجارات" و"الهروب". وبمجاورته المستمرة بين "الحرب" و"الهروب"، فإن الأشقر يركز على فكرة أن الهروب إلى العنف المتقطع، هو الحرب. إن الحرب هي مجموع حالات تفجر العنف. وحين لا يكون ثمة عنف

فليس هناك حرب. ولا يستطيع الأشقر أن يرى "طبيعية الحرب" بوصفها وجوداً "فى الحرب". وحين ينتهى العنف فإنه يرتاح؛ لأن الحرب انتهت، ليصدم مجدداً "بعودة" ما كان هناك دوماً. من المسئول؟ من العدو؟ لقد عرف أن "المتحاربون" ليسوا هم الأعداء الحقيقيين. العدو الحقيقى لم يحارب بعد" (ص ٥١)، لقد كان هناك عدو بانتظار التعرف عليه.

من المثير أن نلاحظ أن النساء المتتبعات لعملية الحرب يستخدمن الفعل المضارع أكثر من الكتاب الذكور. والواقع أن يوسف حبشى الأشقر يستخدم الماضى التام حتى وهو يشير إلى المستقبل. فليس هناك مستقبل يمكن تصوّره إلا وهو نتيجة سلبية للحاضر/الماضى. إن خطابه الخاص لا يتسع للتغيير؛ لأن كل شيء متجذر فى الماضى. ولكن هنا تحديداً يمكن أن يحدث تغيير؛ فالماضى يخضع للحاضر، وهو فى حركة دائمة. وطالما كان فى استطاعة الكاتب أن يرى التغيير معكوساً - "المستقبل لم يتغير" - فإن الأمل ضئيل فى إعادة تشكيل المستقبل.

وترى رواية إلياس خورى الثانية *أبواب المدينة* (١٩٨١)، الفرد المشوش العاجز. إنها قصة رجل يحاول الحصول على إذن لدخول مدينة. والرواية أرقى فى طريقة البناء من *الجيل الصغير*؛ فالإحجام والجنون والنقلات المفاجئة والتشظى تعطى إحساساً بالذهول وفقدان الاتجاه. وتصبح الأشياء على غير ما كانت تبدو. وحتى الأصوات يمكن لمسها، بل ويمكن شمها أيضاً (ص ٤١، ٤٦-٤٧، ٨٧، ٨٩، ١٠٧) الأفعال المساعدة الخاصة بالرغبة والمحاولة غالباً ما تتكرر، وفى النهاية تستخدم دون أن تصبحها الأفعال الأساسية.

الراوى الذى يعرف بأنه الرجل، يذكر بشخصية كافكا، جوزيف كيه. تقابله مجموعة من النساء البيضاء الجميلات اللواتى ينشئ معهن علاقات ضبابية لزجة (ص ٥٨-٧٨)، ويمر ذاهلاً عبر بوابات، ويفقد طريقه فى شوارع أشبه بالمتاهة. ثم يجد دليلاً، ثم يفقده. وخلال ذلك ينوب الأبيض والأزرق اللذان كانا منتشرين فى كل مكان، ثم يقويان، ثم يعودان للنوبان ثانية. إنها هلوسة مطولة يدور انبطل خلالها، يشعر بانفرحة حيناً، وبالقرع أحياناً:

عندما جلس الرجل بين النساء السبع أحس بسعادة غامرة. الآن أصبح في مكانه أن يسأل...؟ مد أصبعه نحو البيضاء. [في إشارة إلى وجه المرأة] مد يده وصرخ ثم أزال شيئاً لزجاً عن أصابعه، ثم سقطت الوجوه على الأرض وعلا نحيب النساء، وتدفق البياض فوق الرمال. (ص ٢٧).

مثل هذا التشظى يقول الكثير عن الرواية، ومن خلاله يبدأ القارئ في تمييز نسق ما؛ فالتشظى في *الجبل الصغير* يتم وصفه، ويستخدم لجعل هول الحرب أنيًّا:

وأنا أرى وجهي يتساقط في الطريق. تأكلني المعادن السوداء، ويتدحرج صوتي وحيداً يمتد إلى حيث جثث أصدقائي التي تدفن في مقابر جماعية. المعادن السوداء تأكلني، الأيدي التي ترتفع لا تلوح بالرايات بل تمسك الموت. المعادن في الطريق والخوف وقوارير الغاز الفارغة والجثث وعلب التبغ المهرب في الطريق (ص ٢١-٢٢).

وقفت وتقدمت نحوي. أمسكتها من يدها، فسقطت على الأرض وانكسرت. وامتلأت الغرفة بالشظايا. انحنيت عليها ألملمها، بدأ الدم ينزف (ص ١٤٩).<sup>(\*)</sup>

وفي *أبواب المدينة*، يصبح التشظى جزءاً من دائرة التحلل وإعادة التشكيل الخاصة ببحث الراوي. حتى اللقاءات الجنسية تتحلل عند لحظة الاكتمال. (ص ٥١)

المدينة - هل هي بيروت؟ - دائماً على حافة الاستيعاب. الرجل هو الخيط الذي لا اسم له الذي يجمع مشاهد الحالة النفسية معاً، ويصبح عرضة لفقدان ذاكرة يختزله إلى عجينة في أيدي نساء ينتحبن على قبر ملك لألف سنة. إنه تحت رحمة هذه المخلوقات التي لها أسماء هي رتب تتطابق مع الترتيب الذي التقى فيه بكل

---

(\*) اضطررنا لترجمة النص الإنجليزي بكل أسف، لصعوبة الحصول على نسخة من الأصل.

منها. وفي المشهد قبل الأخير نرى الرجل المشدود محاطًا بمخلوقات بيضاء دقيقة، مهتدة، تنفث الشر، وترقص مع النساء. (ص ١٠٠-١٠١).

هذا ما آلت إليه الحرب: دوامة خارج السيطرة من الأصوات والروائح والمشاهد، الفرد فيها يشعر بالغربة عن كل شيء، محكوم لا بأن يفهم ولا بأن يفعل، وإنما بأن يقع عليه الفعل. الإيمان بقدرة الفرد على الفعل وهم، وفي النهاية، تبدو الأتني الأخيرة وكأنها تتحول إلى والدته. لكنه لا يتعرف عليها. أعلنت أنها كانت في انتظاره، لكن الوقت تآخر الآن للغاية. لقد انتهى كل شيء (ص ١٠٤). لو أنه فقط أتى حين كان من المفترض أن يأتى، لكنت قد أخذته إلى حيث كان من المفترض أن يكون قد ذهب:

لو فقط... نو فقط.... وهكذا تنتهي القصة بحريق ويحترق يغطي الحريق، والمدينة وبواباتها والجثث التي تطفو على سطح البحر.

كل ما تبقى من المدينة أصوات تتحب

تتبعث من أحشاء سمك وتشب إلى أعلى حيث لا  
يستطيع أحد سماعها. (ص ١٠٩) (\*)

هذه حكاية كئيبة من حكايات الأسباح يسردها رجل لم يقص حكايته على أحد؛ لأنه لم يكن يعرف أنها جذيرة بالسرور. لم يكن يعرف...

"أن الأشياء التي تحدث يمكن أن تروى لأي شخص...  
لم يستطع أن يتذكر كيف بدأت قصته لأنه لم يكن  
يعرف. لقد وجد نفسه وسط القصة، ولم يكن قد سأل  
نفسه كيف بدأت. كان مشغولا بنهايتها. وعندما جاءت  
النهاية اكتشف أنه لا يعرف النهاية أيضًا، وأن الآخرين  
لم يعرفوا النهاية لأن النهاية لم يكن ممكنا معرفتها،  
لأن النهاية هي النهاية" (ص ٦). (\*\*)

---

(\*) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

(\*\*) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

وبتفكيره فيما وراء الحاضر حتى النهاية كان قد فقد الحاضر والمستقبل.

ومع أن إيقاع هذه الرواية يتباين مع معظم كتابات الرجال عن الحرب اللبنانية، فإن رسالتها هي نفسها في الأساس. المؤلف وحزبه بريئان، وثمة طرف آخر هو المذنب، ومن ثم هو المسئول.

الطرف المذنب في الأعمال السياسية الصريحة هو الإمبريالية، والبريء هو حزب الراوى، وهو عادة فلسطيني التوجه. فالالتزام من خصائص التقليد الأدبي العربي الحديث. وقد وجد أتباعا متحمسين في العديد من كتابات الرجال عن الحرب الأهلية اللبنانية. وفي الأعمال الأكثر هروبية، فإن الطرف المسئول لا يمكن تحديده، وربما لا يمكن معرفته، لكنه دائماً آخر.

وفي كتابات الذكور فإن وصف العدو سياسياً بالفاشية أو الشيوعية... إلخ، أو وصفه دينياً أو اقتصادياً، يبرئ الراوى. وبتسمية الآخر فإنه يضع نفسه في موقع أخلاقى سليم، فوق أولئك المخطئين، وضدهم<sup>(١٢)</sup>.

## جريمة خداع الذات

عند بحث كتابات طرفيات بيروت، سوف يجد القراء نغمة مختلفة جداً. ومن المؤكد أنه، في بعض هذه الكتابات، يتحدث أبطال الروايات الذكور بنفس لغة الكتاب الذكور. وعلى سبيل المثال، في رواية إيتيل عدنان ست ماري روز، يقول أحد الرجال عن الحرب:

سوف تكون نظيفة وواضحة. سوف يكون هناك منتصر ومهزوم، وسوف يمكننا أن نتكلم، وأن نعيد إعمار البلد من منطلق جديد. (ص ٣٣، ٣٧)

ستكون النتيجة نظيفة وواضحة؛ لأن هذه الحرب ليست قذرة، إنها حرب عادلة<sup>(١٣)</sup>. فهم، المسيحيون، كانوا مع الحق الذي لا مرأى فيه. وكل الذين ضلوا سوف يعاقبون. وقد وصف الرجال الأربعة الذين أوتوا "لإعدام" ماري روز أنفسهم

بأنهم "قضاة" (ص ٦٦). كان لديهم حس قوى بالأخلاق، التي باسمها تقصر إتييل عدنان، على القارئ قصة أبشع عنف يمكن ممارسته. فيما كان منير، الأشد ميلاً إلى الابتعاد عن الدين، هو الأكثر إجراماً بشكل ما:

لم يطبعه العنف بطابعه: الجريمة، التعذيب - استطاع  
أن يتجنب أن يكون طرفاً في أى منها. وفوق كل ذلك،  
أن يفقد الشعور بالمسؤولية تجاهها. لقد بقى ذلك الصبى  
الثرى فى أكمل صورة. (ص ٧٤)

لم يكن منير ليقبل أن يكون حزبه مسئولاً عما حدث؛ فلبنان هو بلدهم على أية حال. أجابت ماري روز قائلة: "ومنذ متى يضعك مجرد كونك فى الوطن فوق الأخلاقيات؟... الأخلاقيات هى العنف" (ص ٥٥). وقبل قليل من إقدام "القضاة" على قتل ماري روز، اتهمها أبونا إلياس (راهب) برفض...

النبيل الذى يربطنا معاً. التفانى الذى يبديه رجالنا الذين  
يموتون من أجل حزبهم، فعل الحب الأخير الذى يبدونه  
من أجل رفاقهم. (ص ٩٤)

كان يعتقد بأن الحرب كانت وسيلة لغاية، وأن هذا انصار للجانب الذى ينفون معه. كان العنف مبرراً.

لكن ست ماري كانت تدعو إلى شىء آخر: إنهاء العداوات القبلية والولاءات العمياء والاعتراف بحقيقة أن كل فرد هو جزء من التاريخ. وقالت لمنير "لو أننى انحزت - بكل ألم - إلى جانبهم ضدكم، فهذا لأن استمرار بقائنا يعتمد على بقائهم" (ص ٥٦). إنه صوت أنثى لم يسمع من قبل: طالما أن المسؤولية قد رفضت، فإن القبلية سوف تواصل إنكاء نيران الحرب.

وفى "وجهان وامرأة واحدة"، وهى قصة قصيرة من مجموعة *الطاولات عاشت أكثر من أمين* لنهى سمارة، تتعلم البطلة لأول مرة أن تفكر بنفسها. وهى تتأمل فى تصرفات زوجها الثورية قبل هروبه إلى باريس. لقد كانت لديه مكتبة مليئة بالكتب ذات العناوين الجميلة الرنانة التى لم يقرأها أبداً (ص ٩٧-١٠٠).

استخدم الرطانة الماركسية للتأثير عليها؛ فمثلاً عندما كانت تعمل في المطبخ كلن يدعوها "البروليتارية الجميلة". ولكن عندما قامت الثورة المزعومة، هرب. الكلمات لا تعنى شيئاً: الأفعال هي التي تعنى كل شيء.

ومع أن تناولها للموضوع مختلف، فإن حميدة نعنغ في روايتها *الوطن قس العيين* تسخر هي الأخرى من الرجال الثوريين. وعلى سبيل المثال فإن أحمد اعتاد على...

التحدث عن هيغل ويسكر، عن تشي ويسكر، أحمد هو  
المأساة العربية بكل صورها (ص ١٠٨).

وفي *أطفال أبريل (Les Enfants d'Avril)*، (١٩٨٠)، تشخص نهاد سلامة  
الحالة بدقة:

أبريل [الشهر الذي اندلعت فيه الحرب] أجهضهم  
جميعاً. ومن أجل التباهي، اتخذوا أسماء كما يتناول  
الشخص حبوب الدواء: تقدميون، يساريون، فاشيون...  
ولكن صدقني كل هذه الصفات ليست سوى حفنة ملح  
في تاريخ لبنان (ص ٢٢).

ومرة ثانية، في رواية أمية حمدان *الأزرق القلام مع الريح*، يرى الرجال  
الحرب ثورة انتهت نهاية مرة. (ص ١٢٥-١٣٧، ٢١، ٥٠، ١١١-١١٣، ١٥١).

ومع أن ضياء القصبجي قد حددت العدو في *أنتم يا من أحبكم*، فإن ذلك يتم  
بتعابير على مستوى عالٍ من المجازية والرمزية. وبطلة قصة "الإزعاج قد يأتي  
من المريخ"، تستقبل، مترددة، امرأة من المريخ وتقدم لها طعاماً. وتقبل المضيف  
الطعام ثم تلقى مضيفتها، التي لا تفعل شيئاً. وعندما يقتحم المكان مزيد من  
أهل المريخ، يضربون المضيفة ويرحلون، وتقول المضيفة متألمة:

قلت لنفسي إن تعليمي وثقافتني لن يساعداني في مثل  
هذه الظروف. فحتى لو عرفت كل لغات العالم، فكيف  
لي أن أتعلم لغة المريخ؟ (ص ٣١).

لقد رُسمت صورة الضيفة ناكرة الجميل بوضوح، ولكنها تجسدت على أعلى مستوى فى المواجهة بين امرأتين لا تستطيع كل منهما فهم الأخرى. من الواضح أنه وضع يجب التعامل معه من قبل هاتين المرأتين، ولكن الآخرين يتدخلون بعنفهم غير العقلانى. لم يكن رد فعل المضيفة عنيفاً - وتحملت إلقاء الطعام عليها. وبينما كانتا فى الغرفة وحدهما كان عليهما أن تواجه كل منهما الأخرى وتتوصلا إلى تسوية مؤقتة، لكن آليات التبادل بين شخصين، ليسا النفس والعدو، هى التى طرحت.

وفى رواية *القيامة العربية* *L'Apocalypse Arabe*، تعلن إيتل عدنان قائلة: "إنها حرب بلا ثورة" (ص ٢٦).

وترفض طرفيات بيروت تمجيد الحرب بوصفها صراعاً أيديولوجياً. ولسن وحدهن فى ذلك، بل هناك آخرون أيضاً شاهدوا الفوضى. تقول امرأة بعد مذابح صبرا وشاتيلا فى سبتمبر ١٩٨٢ "وددت لو كان هناك مثل أعلى حقيقى يمكن الإيمان به، لكن الأمور لم تسر بتلك الطريقة أبداً." وتجيب نهاد سلامة:

لو كانت هناك أية أسس أيديولوجية، هل كانت الحرب تقع؟ الجميع يعتقدون أنهم أفضل عندما يكونون بعيدين يبحثون فى اتجاه آخر. الجميع يعتقدون أنهم أبرياء. ولكن لو بحثنا فى نفس الاتجاه لتعرفنا على ذنوبنا الطائفى المشترك<sup>(٤)</sup>.

لم يكن هناك مثل أعلى. ولم يكن هناك عدو أيديولوجى واضح. كانت هناك كراهية شديدة.

كان رد فعل طرفيات بيروت على هذا الإسهاب هو التشديد على أن كل الذين شاركوا فى الصراع يتحملون المسؤولية، سواء بقوا فى لبنان أو غادروه. بعض "كوابيس" السمان مؤثرة فى التذكير بهذه المسؤولية المشتركة:

قال الميت الجديد، وكان هيكله العظمى ما يزال يحتفظ بلحمه الذى بدأ لونه يميل إلى زرقة رمادية: وأنا أيضاً

كنت من صانعي الخير... يوم جنت بيروت بموجة  
القتل (على الهوية) على الحواجز المسلحة، قتل أى  
إنسان لمجرد أنه ولد لأب مسلم أو لأب مسيحي،  
طلعت أنا بفكرة حواجز الزهور... حيث يوقفك حاجز  
من الفتيات والفتيان يحملون زهوراً. وبدلاً من سؤالك  
عن دينك وقتلك وفقاً لقانون الصدفة، فإنهم كانوا  
يمنحونك زهرة لمجرد أنك حى ومواطن... بل إنهم  
كانوا يزرعون الزهور فى فوهات بنادق المسلحين  
على أمل أن تتحول إلى شجرة من خير، لا إلى شجرة  
من نار. ولكننى قتلت بشجرة من نار دونما ذنب...  
كان يتوقع أن يرى من رفاقه الموتى شيئاً من التعاطف  
لحكايته... كان ما يزال غريباً عنهم، لم يكن قد تعلم  
بعد نسايتهم.. ولكنه فوجئ بهم يشيخون عنه  
بوجوههم دونما إعجاب.. كرر سؤاله: بالله عليكم ما  
ذنبى؟ ما جريمتى؟

رد حكيمهم: جريمتك هى التعامى عن الواقع. هل كنت  
تصدق حقاً أنك تستطيع مداواة الجرح بغرس وردة  
فيه؟ (ص ٢٩٢)

لاحظ أن السمان لا تستخدم كلمة خطأ، بل جريمة: التعامى عن الواقع  
جريمة عقوبتها الموت.

وفى كابوس آخر لا يستطيع عريس أن ينزع السترة الواقية من الرصاص  
التي ترتديها العروس لتحمل نفسها من الحرب. وبفعل إحباطه يقتلها. فتشتكى  
للموتى من أنه قتلها بلا سبب، لكنهم يجيبونها:

جريمتك هى اللانتماء.. والتوهم بأنك باللانتماء تعفين  
نفسك من مسئولية المشاركة فيما يدور...

إن عدم المبالاة بما يحدث جريمة. ليس هناك شيء اسمه الحياد. ليس هناك أبرياء في مجتمع غير عادل. والسكوت يغوى بمواصلة الظلم، ولذلك فهو مشاركة غير مباشرة في الإعداد لارتكاب الجرائم. وهؤلاء الذين يدعون الحياد إنما يشجعون الظلم بصمتهم - إنهم لا يتكلمون إلا عندما يشعرون بأنهم أصيبوا مباشرة. وهذا الصمت هو نوع من الإذعان غير المنطوق والاتفاق بين القامعين وبين أولئك الذين لم يتعرضوا للاضطهاد بعد، أو الذين لم يضطهدوا بنفس الدرجة التي عانى منها الآخرون، أو الذين لم يضطهدوا إلى درجة الانفجار. (ص ٣١٣-٣١٥).

أجل أن تلتزم الصمت هو أن تقبل بالوضع وعدم المشاركة هو خداع، بل وأسوأ، إنه جريمة<sup>(١٦)</sup>.

وفي كتابات النساء يؤخذ القراء عبر مراحل من المشاركة، بطريقة يتحدد بها التخلي عن المسؤولية العامة، ويتم فضحه.

## شبكة الرعاية

يمكن الاستناد إلى كثير من أعمال النساء لإيضاح الإحساس الأنثوي بالمسؤولية بجلاء، لكن هذا القسم سيقصر على أربعة أعمال عن الحرب، اثنان منها لليلى عسيان: *قلعة الأسطه* (١٩٧٩) و*جسر الحجر* (١٩٨٢) وعملان آخران لأمية حمدان هما: *نقطة البيكار* (١٩٧٩) و*الأزرق القلم مع الريح* (١٩٨٠). تضيف عسيان طابعاً درامياً على بروز أخلاق الرعاية التي تحتوى في حضنها الأمومي كل شيء إلى حد نكران الذات. وتذهب أمية حمدان خطوة أبعد لتتساءل عن التضحية بالذات المتأصل في هذا الإحساس المتنامي بالمسؤولية تجاه الآخرين. وتتضمن رواياتها مقارنات وتباينات بين مسؤوليات المرأة والفنان.

المسؤولية، كما تؤكد طرفيات بيروت باستمرار، يجب تحديدها بدقة داخل الذات؛ لأن الذات هي التي يجب أن يثق بها المرء، ومن خلالها يعيش. فالمسؤولية ليست ذنباً أو اتهاماً مضاداً، بل هي اهتمام خلاق لضمان البقاء والوعي الجماعي.

نشرت ليلي عسيران رواية **قلعة الأسطه** في ١٩٧٩، بعد ثلاث سنوات من وقوع الأحداث موضوع الرواية. البطلة هي الست مريم، التي تعيش في منزل قريب جدًا من مخيم "تل الزعتر" للاجئين الفلسطينيين، الذي دمره الكتائبون في أغسطس ١٩٧٦. ومثل رواية غادة السمان **كوابيس بيروت**، تقص هذه الرواية أكثر لحظات الحرب ترويعًا تعيشها المؤلفة. ومثل **كوابيس بيروت** أيضًا، فإنها تحتفظ بمسافة بُعد عن الحقيقة التاريخية، مما يمد النثر بواقعية خاصة به. ومن خلال الإطار الروائي، تقوم ست مريم بدورها في وضع يتحرك مبتعدًا بشكل متزايد عن نطاق مسئوليتها.

وفي رواية **قلعة الأسطه** لا تذكر ليلي عسيران الفلسطينيين بالاسم إلا مرتين فقط في الصفحتين الأخيرتين. كان الفلسطينيون أصدقاءها: الوديعون الذين عانوا من الحرب، والذين شعرت معهم بالأمان. لقد فهمتهم وأحببتهم منذ أن عاشت معهم. شاركهم هزائهم الممتدة، وفقدانهم للهوية، وآلام حروبهم (ص ٩١، ٤٢). ولكنها في **جسر الحجر** تذكر الفلسطينيين، ليس كأعداء، ولكن بأنهم لا يشعرون بالمسؤولية. كانوا يستقرون في مناطق مكتظة بالسكان حيث يجتذبون نيران الأعداء (ص ٧٥)، لم يتشبثوا بأرضهم، ومع ذلك توقعوا من الآخرين أن "يعطوا بلا حساب" (ص ١٠٣). كانت القضية حية (ص ٧٥)، ولكن أين كان المقاتلون؟ تسأل أم قاسم: "هل تركونا وحدنا نجابه العدو؟" (ص ١٤٥).

في بداية **قلعة الأسطه**، تشجب ليلي عسيران الحرب بوصفها استعراضًا للغطرسة والعنف والعدمية؛ باسم الثورة تدمر مفهوم الثورة:

لقد فاضت الثورة بعيدًا عن مسارها. وباسم الثورة  
اختفى الهدف الأصلي للثورة.  
ربما تكون الأساليب قد تغيرت.

لا! مهما تفعل. لا تحاول أن تقنعني بأن هذه كلها  
تكتيكات. لقد سئمت هذه الكلمة. الأمل بدأ يتضاءل يا

أدهم، والمسافة إلى القدس تزداد طولاً! (ص ٦٦، ٣٠،  
٣٢، ٧٩) (\*)

مع مرور الوقت أصبحت كل بيروت في حالة سيئة مثل ضاحية ست مريم؛  
لأن السماء "تجنبنا مصالحهم". ولم يكن لدى أي أحد فكرة عما كان يحدث، ووسط  
هذه الحالة المقبضة، تسأل نفسها:

هل الثورة وهم؟ أم هي حالة تستمر فقط لفترة تصبح  
بعدها قوة يحى فيها النقاء؟ الأبرياء فقط يقاتلون من  
أجل الحقيقة. لقد تمزقت. فكل ما نستطيع فعله في  
نضالنا هو أن نكون شعراء (ص ١١٠).

لكن الكتاب الذكور فقط هم الذين تتوجه إليهم بالتحدي: الحرب الأهلية لم  
تكن ثورة بل مهزنة. كل فرد كان مسئولاً لذا فقد كان على كل فرد أن يقوم بفعل.  
وبالنسبة لها، كان الفعل هو الكتابة: "كل ما نستطيع فعله هو أن نكون شعراء". إن  
ذلك هو تأكيدها على الحاجة للقيام بفعل، وفي الوقت نفسه هو أملها بالتأثير على  
هؤلاء الناس الذين اختارت أن تهتم بهم (ص ٣١، ١٠٧، ٨٦). وفي كلتا الروايتين  
تستخدم لغة القضية الفلسطينية، وتكرر المرة تلو المرة كلمة "صمود" وكلمة  
"وطن". كان منزلها هو "الوطن".

قارنت تدمير المنزل بالمرض الذي يصيب البشر. وقالت مرة أن السرطان  
كان ينتشر بين حجارة المنزل، ثم قالت أن طاعوناً قد نزل به. (ص ١٦-١٧)

كان شخصاً مشوهاً لم يحتفظ إلا بروحه (ص ٥٣). وهذه الروح كانت جزءاً  
منها، وكانت تخشى أنه لو كان عليها مغادرة المنزل فسوف تعيش "بلا قلب ولا  
رأس، سوف أعيش مثل جسد ميت". (ص ١٠١)

وباهتمام مريم بالآخرين يتضاعل إحساسها بهويتها. وهذا اختلاف تام عن  
كتابات الذكور، حيث يظهر بوضوح إحساس بالذات مستمد من الشعور بأخرية

---

(\*) بكل أسف لم يتمكن من الحصول على نسخة من كتابي عيران قلعة الأسطى، وجسر الحجر، ولذا فإن  
كل الاقتباسات منهما ترجمت عن النص الإنجليزي.

الآخرين. فالرجال يحتاجون لتعريف أنفسهم بالمقابلة مع الآخرين، لفهم الحقوق الكامنة في انتحال هذا المكان. لا بد أن يكون لديهم إحساس جلى بمن هم، وضد من يقاتلون. مثل هذا الوضوح يمنح عالمهم أخلاقيات النظام التراتبى.<sup>(١٦)</sup> أما النساء، فليس لديهن مثل هذا الإحساس بالهوية المنفصلة، فهن بالغريزة، على عكس الرجال، ينفثن على الآخرين<sup>(١٧)</sup>.

لا تحدد مريم العدو أبداً. لم يحدث ولو مرة أن تم وصف العدو، ولا حتى عندما حوصرت منطقة القلعة. أكثر ما اقتربت منه هو الحديث عن بيروت الأخرى - ذلك الجزء المسيحى فى الجانب الشرقى من المدينة. ولا يتم إدراك العدو إلا بما يتركه من تأثير على سلوكها: شيئاً فشيئاً، يدخل مزيد من الناس ضمن دائرة من تعتنى بهم. ومع الوقت أصبح كل من يحيط بمريم يتوقع تضحية دائمة بالنفس ومشاركة غير مشكورة (ص ٨٦، ٧٢، ٧٧).

ولكن مريم عليها أن تتعلم أن الحل ليس هو التضحية بالذات والمشاركة غير المشكورة. إن الحياة "التي تعيش كرد فعل" بسبب الخوف من الإيذاء، تعوق الفعل لأن أحداً لا يستطيع أن يمارس السيطرة دون أن يؤذى الآخرين أو على الأقل يعرضهم لما يمكن اعتباره أنانية. وحتى زهرة، فى رواية حنان الشيخ، والتي عاشت على هامش مجتمعها لم تستطع فى النهاية تجنب الاختيار والفعل. وما إن وجدت زهرة أن "جنونها" قد أصبح عادياً بسبب الجنون الحادث حولها، حتى قررت ألا تفعل شيئاً، حتى والمعارك فى حياها على أشدها. ومن خلال ثنائية السلبية والاندفاع، تمكنت مؤقتاً من الإفلات من التحدى الملح للوضع: كن مسئولاً أو اغرق فى الأنانية. كانت تلك طريقتهما فى التعامل مع الحرب. لكن الهروب كان قصيراً؛ لأنها سرعان ما وجدت نفسها فى مواجهة خيارات أجبرتها على الاستجابة - الحياة للجنين أو الموت؟ وقد اختارت زهرة، لكن اختيارها كان خارج منطق الطلقات. ولم يكن فى استطاعتها أن تقبل مثل هذا المنطق، إلا عندما قبلت بجنونها وانعزالها واغترابها عن الحاجة للاتصال. لقد أتاحت لها الحرب، التى تسامت من خلال علاقتها مع القناصر، أن تلمح احتمالاً آخر داخل الحرب: المزاوجة بين الإحساس الأنثوى بالمسئولية والارتباط والاهتمام والحب. لقد فتحت الحرب لها طريقاً جديدة لأن تكون إيجابية، لا سلبية. لقد كانت وصولاً للآخرين، ولكن هذا

النوع من إثبات الوجود لم يكن ممكناً استيعابه في هذه الحالة، لذا كان عليها أن تدفع ثمن "رجاحة عقلها" - مقابل الرغبة في الانتماء - وكان الثمن حياتها.

في قلعة الأسطه لعسيران، لم يكن اختيار مريم عن وعي، لكنه كان محاولة للترتيب لعيش جيد لكل شخص. وفي لحظات التوتر كانت تنسحب لتجنب الإصرار على ما قد يكون مصدر تهديد لآخر:

أصابني وهن وهربت منهم جميعاً، وخاصة من  
التشاجر مع ابني. اعتقدت أنني بذلك أستطيع الهرب  
من الحرب نفسها عندما هربت إلى غرفة النوم.  
أحسست بشوق لا يقاوم لفراشي وملابسي وأشياء  
وللون البنفسجي الشفاف للغرفة. كان على أن أكون بين  
أشياءي لأتأكد من أنها لا تزال هناك في أعماقي. كانت  
أشياءي هي كل التفاصيل الدقيقة والألوان الزاهية التي  
اخترتها لأتيح لأنوثتي، وإنسانيتي وعواطفی أن تتنفس  
(ص ٥٥).

في هذه اللحظات احتاجت مريم إعادة تأكيد الإحساس بالتمسك، أن تكون على صلة بما اعتقدت أنه ينتمي إليها. فبدون إعادة التأكيد المادي هذه كانت تشعر أنها تفقد السيطرة. وجعلها الاهتمام بالآخرين تتجاهل نفسها وتفقد الصلة بما كانت عليه.

ولكن في الحرب كان الاهتمام يتضمن السيطرة ولم تتمكن مريم من الهروب من هذه المفارقة. كانت مهمة بابنها، وأيضاً بالطباخ السوداني أسطه. ليس بفلسطيني بل بسوداني، شخص ليس له أية دلالة على النضال. ولكن رعايتها كانت لها طلباتها أيضاً، فهي لم تسمح لأسطه بمغادرة بيروت للانضمام إلى عائلته. ووعدته بأن تبني له شقة حين تنتهي الحرب (ص ٤٥). وفيما كانت المعركة مستعرة حول المنزل، غابت مريم عدة أيام. وعند عودتها وجدت أن البيت قد نهب، وأن أسطه قد مات. وقد لخصت مصيبتها الشخصية في سطرين ونصف السطر (ص ١١٣).

لقد كان اهتمامها بأسطه - أنانيته - سبباً في تعريضه للخطر، وأخيراً الموت. كما أن هذا الاهتمام كان سبباً في غربة ابنها. ذات مرة، كان أسطه على سطح البيت تحت تهديد القنصل، فاستبد القلق بمريم. وفي النهاية أرسلت ابنها إلى السطح، وتبرر عملها هذا بقولها:

لم يكن لدى خيار، ففي مثل هذه الحالات على المرء أن يرسل أكثر الناس ثقة إلى أكثر الأوضاع مسئولية. لقد محوت صرخات الأم من أعماقي. (ص ٣٦)

لقد تسببت أنانيته في تعريض ابنها للخطر، ولم تصن البيت الذي أصبح يعنى لها الكثير. ويبدو أن عسيران كانت تسخر من هذه المرأة التي اعتقدت أنها بمغازلتها للقضية الفلسطينية تستطيع أن تحمي أحبائها وتحمي سلام منزلها. التضحية بالذات لم تسفر ألياً عن مكافآت.

في هذه الحرب، كان مهماً أن تهتم وأن تشعر بالمسئولية، ولكن بالنسبة لامرأة كان ذلك ضد الغريزة. ففي هذه الحرب كان جوهرياً أن يتفاهم الجميع مع أنفسهم قبل أن يكون أى شكل من أشكال التفاعل ممكناً. نوع من الأنانية، من الوعي بالذات، كان يجب أن يسبق الاتصال، فبدون الإحساس الذكوري بالهوية والحقوق، فإن الواجبات يمكن أن تستغرق الشخصية وتجعلها بلا فائدة.

كانت هذه معضلة الست مريم: كانت تعرف أكثر من الأغلبية أهمية الاعتراف العام بالمسئولية المشتركة عن الحرب، ولكن حصتها في المسئولية كانت ساحقة. لقد امتدح الرجال قوة الست مريم وكرمها الذي أصبح ملهما للجميع:

شجاعتها منحتهم جميعاً القوة، واتخذ آخرون من صبرها مثلاً للاستمرار في المقاومة. (ص ١٤)

لقد كانت قوية، ولكن قوتها كانت للآخرين، وعسيران تحذر من إفناء الذات في الآخرين (ص ٩٩).

وقد تم تصوير خطر إفناء الذات في موضع سابق من الرواية بوصفه نوعاً من التشظى. وهذا التشظى هو الذي جعل من المستحيل على مريم، المنكرة لذاتها،

أن تبادر، ومن ثم كان عليها أن تتسحب. إلى أين؟ إلى حيز مسئوليتها الذاتية حيث لملت شظايا نفسها المبعثرة. وفي لحظة مواجهتها لتمزقها تدرك أن صمودها وشجاعتها وصبرها تنتمي إلى مريم أخرى كانت تفقد نفسها في الآخرين. أما مريم هذه فكان ينبغي أن تقوى: أن تعي احتياجاتها الخاصة، وحتى خوفها. ولكنها لم تكن تملك الشجاعة لمواجهة توقعات الآخرين، أو حتى تحمل مسئولية نفسها، خشية أن توسم بالأنانية. كان عليها أن تخرج إلى أولئك الذين يحتاجونها؛ لذا كان عليها أن تصلح التشظى. (ص ٥١-٥٦)

وعلى كل حال، لم يكن كافياً أن تتماسك من أجل الآخرين. كان عليها أن تبدأ بنفسها. وإن لم يكن كذلك، إن كانت إعادة خلق الذات لا تزال من أجل الآخرين، فسيأتي وقت يتوقف فيه الإصلاح.

أنا؟ أنا لم أعد مريم، لقد ذهب مريم. ماتت ولم يحضر أحد جنازتها. تركوا جثتها على الأرض حتى أصبحت منتنة. أكلتها الديدان والطيور، والغربان تقبنها، والذئاب قرضت قلبها... ولم تكن مريم مختلفة عن الآخرين. كانت واحدة من مئات الأبرياء الذين آمنوا، ولم يكونوا على خطأ. على الإنسان يتنوق ولو مرة واحدة في حياته نقاء الحلم (١١٦-١١٧).

حزم التضحية بالنفس لا يمكن أن يكون حلمًا إلا للحظة قصيرة، قبل أن يتحول إلى كابوس للاغتراب عن الآخرين، وعن نفسها أيضاً:

لقد أصبحت موقوفة خارج الزمن. أشعر بأننى وجود منفصل عن ذاتى. أو أن الآخرين وجود ليس له صلة بى. (ص ١١٨)

المسئولية الذكورية - تأكيد الهوية في محيط من الحقوق والتأثيرات - عليها أن تتصالح مع المسئولية الأنثوية - تأكيد الرعاية في محيط من الواجبات.

## الآخر والذات

كان على مريم أن تحقق التوازن بين الاهتمام بالبقاء الفردي وهو في جوهره أنانية وبين المسؤولية والرعاية التي قد تمحو إحساس الفرد بذاته. وفي A *Different Voice*، يكتب جيليجان عن مخاطر...

النزوع إلى الاستجابة للآخرين التي تعوق معرفة الذات. حقائق العلاقة... تعود عند اكتشاف الصلة، وعند إدراك أن الذات والآخر يتبادلان الاعتماد على بعضهما، وأن الحياة، مهما كانت قيمة في ذاتها، لا يمكن دعمها إلا من خلال العلاقات. (ص ١٢٦-١٢٧).

لم تستطع مريم أن تسيطر على التأرجح بين الذات والآخر، وبين قلقها على نجلها الذي من دمها، وبين احتقارها له كرجل<sup>(١٨)</sup>؛ ففي إحدى المناسبات يصاب بالذعر من قنصر، وعندما تتأكد من أنه لم يصب بأذى تعلق على صياح غريب لديك يعاود الظهور في صورة متقطعة خلال الصفحات المائة التالية. يستشيط ابنها غضبا، فكيف يمكن أن يكون الديك أكثر أهمية من هروبه السعيد؟ واتهمها بالأنانية (ص ٢٠).

هذا هو الحدث الأول بين عدد من الأحداث التي ترسم ملامح العلاقة الهشة بين الأم والابن، والتي تتعزز بتفجرات وتمزقات هذه العلاقة. كانت مريم تعرف جيدا أن ابنها كان قويا ويستطيع التصرف باستقلالية. لكن غريزة الحماية لديها تتداخل مع تعقلها، فتحيط عالمه بالعوائق. فكلما انتشرت أنباء عن قتال أو اختطاف في ضاحيتهم كانت تصاب بالفرع وتريد العودة للبيت في الحال للتأكد من سلامة ابنها (ص ٦٧-٦٩)، وكان قلقها المفرط يزداد حدة عندما كان ابنها يلقي اللوم عليها. وعندما كان يصيبه شيء، مهما كان تافها، كان يسارع إلى اتهام آخرين بالتسبب في الألم. وفي إحدى المرات تتركه في ممر المستشفى وتذهب لزيارة مريض، فتمر فرقة طوارئ وتجتاحه معها إلى غرفة العمليات حيث يغمر عليه عندما يرى منظر الدماء الغزيرة. ويتسبب وقوعه في إصابته بكدمة سوداء في

عينه ولكنه لا يبلغ والدته بكامل القصة حتى يتأكد من أنها ممزقة تحت شهـ  
بالذنب بسبب إهمالها. (ص ٩٤-٩٧)

كان شعوره هو القسوة المتولدة عن الإحباط، فهو لم يستطع أن يرتفع إلى  
مستوى آمالها الخيالية فيه فيتهمها بالغرور: ألم تكن هي التي أرادت أن يعجب  
الناس به كابن لها. وتتحطم مريم، فهو يواجهها بهواجسها التي لا تعترف بها حول  
الرجل في ابنها، ودون أن يدرك الطبيعة الحقيقية لقلقها يتوسل إليها أن تغفر له  
ويطلب ما لم تستطع أن تمنعه عنه، حمايتها: "أحتاج إليك" (ص ٩٨).

لكن المشاجرات حول توزيع الطعام يمزق هديتهما. كانت مريم تريد أن  
تضعه الفقراء. أما ابنها الذي كان يعرف بأنهما لا يملكان ما يكفيهما من طعام،  
فكان يحاول منعها. فيتهمها بعدم تقدير عواقب إنكار الذات، وينفجر غاضباً: فأى  
خير يمكنها أن تفعله لأى إنسان إذا ماتت جوعاً؟

ألا تعرف أمي؟ إنها تعتقد أن كل الناس ملائكة، وأنها  
مسئولة عن المنطقة بأكملها. ولو لم أوقفها لما بقي  
لديها لقمة واحدة.

ثم يندفع خارجاً إلى الشارع فينزلق في أثناء محاولة لتسلق حاجز مرتجل،  
فيبتلى كاحنه. هذا أيضاً تفترض مريم أنها المسؤولة: "لقد فشلت حتى في حماية  
ابنى!". (ص ١٠٢-١٠٤)

الأنانية والإيثار، مسئوليتها عن نفسها وعن الآخرين، تناقضات كان على  
مريم أن توازن بينها باستمرار:

كانت مشوشة بين واجبها كأم وعاطفتها كأخت، وفي  
الغالب نجا هو من هذا التناقض في داخلها. كانت  
تصبر وتتفهم أحياناً، وأحياناً كانت تحبط. وكانت تدفعه  
إلى الخطر في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى لم  
تكن تغفر. (ص ٥٣)

بدأ يكرهها. وكانت الكراهية جزءاً من عملية يصبح فيها المزاج المتطرف هو العادى. الحب والكراهية، إلقاء اللوم ولوم الذات، كلها كانت جزءاً من الطقس اليومي<sup>(١٩)</sup>.

فى روايتها الثانية عن الحرب، **جسر الحجر** (١٩٨٢)، تبدو عسيران واضحة وصريحة حول المدى العام للمسئولية. تجرى أحداث الرواية فى جنوب لبنان، حيث يبدأ رضا عمله ناشطاً مؤيداً للقضية الفلسطينية. وفى ذلك الوقت، فى وقت مبكر من حرب السنتين، كانت القضايا فى الجنوب قد أصبحت واضحة. هناك عدو، وهناك قضية. وفى الجنوب لم تكن الحرب أهلية؛ فقد كانت الجبهة على الحدود الإسرائيلية.

ولكن الحرب الأهلية بدأت تزداد ضراوة، وتنتقل من بيروت إلى خارجها، وتدخل الأسود فى الأبيض والأبيض فى الأسود، فلم يعد واضحاً من على حق ومن على باطل.

تمسك رضا بيقين واحد: لقد كان مسئولاً وجميع المقاتلين كانوا مسئولين. ويحاول أحد الأساتذة تخفيف وخز الضمير لدى رضا:

إن حربنا لم تكن كغيرها من الحروب الأخرى... لقد  
امتحنا جميعاً فى هذه الحرب. وأنت لست مسئولاً عما  
حدث. (ص ١٩)

لكن رضا عانى كثيراً وكان جرحه عميقاً. لقد عرف أن إلقاء اللوم كان شيئاً من الماضى، وأنه أطال أمد العنف. وعندما زعم رضا أنه لم يكن محارباً بل قاتلاً، أجاب الأستاذ: أما كفاك هراء عن القتل؟ أنت لست مجرماً، ماذا تعرف عنى لتقول إذا كنت مجرماً أم لا (ص ٣٥). وعندما يسأله بعض الأصدقاء عن سبب اختياره أن يكون مقاتلاً يجيب بحسم: "أنا لست مقاتلاً! أنا قتلت" (ص ٦٧) فيشعرون بالرعب.

ومع مرور الوقت يتمكن الأستاذ من فهم موقف رضا ويعيد تقييم سلوكه الخاص. وعندما يقول له رضا أنه، أى الأستاذ، برىء يرد:

أنا لست بريئاً تماماً. لقد شهدت كل شيء، ولم أستطع  
أن أدافع عن واحد من جيراني. وكل ما استطعت أن  
أفعله هو أن أحافظ على شفتي... إن المتفرج فينا خلال  
الحرب هو المجرم. (ص ٣٦).

هذه تحديداً هي اللغة التي استخدمتها السمان في الفقرات المقتبسة فيما سبق؛  
فالسلبية والهروبية لم تكونا خطأ، بل جريمة.

تزامن القلق في أعرق مستوياته لدى رضا مع فقدانه الإيمان بالقضية  
الفلسطينية. فبعد أن قتل ابن عمه وشفى هو من جروحه ومن فقدان مؤقت للذاكرة،  
بدأ يرى خواء ما حارب من أجله: "انتهى ما دفعه أصلاً إلى الحرب... تلاشى  
الحلم" (ص ٥٦). كانت القضية قد بدأت في إيقاع خسارة باهظة:

أيهما أهم؟ الأرض أم الثورة؟ لماذا تصبح هي ثمن  
حماية الثورة؟ (ص ١٤٣).

أجاب رضا على سؤاله بنفسه: هذا لا يجب، وعاد يحرق ويعتني بالأرض  
التي ضحى بها مؤقتاً من أجل الثورة. علمته الحرب المسؤولية تجاه الأرض رمز  
البقاء والانتماء.

لقد جسد رضا "العنف الخالص"، ولكنه أدرك في النهاية أن الأرض في  
الجنوب بها "قوة للتحدى أسبغتها طبيعة مهيمنة على شعبه وعائلته. كانت قوتهم  
ثمار كرم الطبيعة". وأولئك الذين كانوا قريبين من الأرض تعززت قوتهم،  
وخصوصاً بعد أن نجوا من حرب القنابل والغارات الجوية والضغط من أجل  
الرحيل، لقد مهد القتال الطريق أمام الصمود (ص ٢٥٩-٢٦٠).

ذهب الرجال إلى بيروت وانضموا إلى الميليشيات، ولكن مع مرور الوقت  
بدأوا يتساعلون: من كان العدو؟ ومن الأبطال؟ (٩١-٩٨) لم يكن الأبطال هم  
المقاتلون بل الناس العاديون الذين تغيروا...

لأنهم تبدلوا، ولأنهم بدأوا يحفرون المستقبل من العدم،  
يواظبون على الوجود بالرغم من القتل اليومي الموجه

إليهم؛ لأنهم لم يستسلموا، ولم يدب اليأس ولا الخوف  
إلى أوصالهم. (ص ١٢٣).

مهما كان الثمن، كان على الجميع أن يؤكدوا مسئوليتهم بالبقاء. وعندما عاد  
رضا إلى بيروت بعد أن حارب إلى جانب قريته في الجنوب استقبله أصدقائه  
البيروتيون استقبالا الأبطال<sup>(٢٠)</sup>. كان الجنوب لا يزال يتيح المجال لبطولة جعلتها  
حرب السنتين شيئاً من الماضي (ص ٢٠٢). وتصف عسيران برومانسية شجاعة  
رجال القرية عندما هبوا لمساعدة قرية مجاورة أصيبت (ص ٢٤٠). من هذا  
التراب يمكن للبلد الجديد أن يولد:

أرى الوطن ينبثق من القمم التي تشاد من معاناة البشر  
الأتقياء من كل الذين ذاقوا العذاب.... من الذين ما  
زالت تتأجج في أعماقهم جمرة الأرض الصافية...  
نحن الناس الجنين الذي سيولد منه الوطن. (ص  
٢٤٧-٢٤٨).

وفي حين تفقد مريم السيطرة وهي تحاول الموازنة بين مسئوليتها عن نفسها  
وعن الآخرين، يضمن رضا السيطرة عبر تحويل طاقاته إلى آخر لا شخصي،  
الأرض. وباختياره التعبير عن مسئوليته تجاه الآخرين من خلال كيان مجرد،  
تجنب رضا المواجهة مع آخر ملموس وشخصي، كان من الممكن أن يغرقه في  
مأزق النفس/الآخر.

## المرأة مقابل الكاتبة

وبخلاف عسيران فإن أمية حمدان تتصدى لموضوع المرأة الكاتبة / الفنانة  
بوصفها الوحيدة التي تستطيع حل جدلية المسئولية. الانقسام بين الذات والآخر،  
التفاعل والمفعول يتم المصالحة بينهما منطقيًا ب بروز الوعي بأن المسئولية ليست  
خيارًا بين المرء والآخرين. إنها تأكيد لكليهما. إنها التفاعل الديناميكي والاعتماد  
المتبادل بين الذات والآخرين. وتحقق المرأة الفنانة المسئولية تجاه الآخرين من

خلال تعزيز المسؤولية تجاه نفسها. إنها تحل الأولويات الشخصية وتمحو "صرخات الأم" لكي تستوعب احتياجاتها الإبداعية.

كتبت أمية حمدان روايتين عن الحرب، الأولى: *نقطة البيكار* التي نشرت عام ١٩٧٩، والثانية *الأزرق القادم مع الريح* التي نشرت بعدها بعامين. وتستكشف الروائتان العلاقة بين الفنانة الكاتبة وعائلتها ومجتمعها وعملها. فتتساءل هذه المرأة عن الدور الأنثوي في التنشئة؛ فهذا ما يهدد المساحة اللازمة للعملية الإبداعية؛ وهي لا تستطيع التنازل عن مسؤولياتها للآخرين - الفن - إن هي لم تضع مسؤوليتها تجاه نفسها في المقام الأول. وعند الحاجة الشديدة إليها، تصرخ ضد قيود المسؤولية التي تستتبعها كل العلاقات. وكما يكتب شوالتر:

كانت الروائيات بحاجة لأخلاقيات تتخطى التضحية بالذات، ولبرنامج يتجاوز الهروب والتأثر<sup>(١١)</sup>.

لقد جعلت الحرب العلاقات أمراً ملحاً. واحتاج الناس لبعضهم البعض أكثر من أى وقت مضى. كيف لامرأة فنانة التلاعب بالمسؤولية بين الذات والموضوع؟ إن حل هذا المأزق قد نجده في صيغة أخرى من المسؤولية: المسؤولية تجاه المستمعين/القراء المجهولين، الذين تقاس حاجتهم وتلبيتها في ضوء ما يبدو أنه جهد فني غير ضروري. ويتم تفادي الاختيار بين الأنانية وإنكار الذات من خلال صلة غير مطردة.

أما المرأة الكاتبة كبطللة فإن الآخر المباشر يفسح مجالاً لتوتر دينامي بين الذات والآخرين. فبوصفهن ككاتبات/فنانات فإن بطلات أمية حمدان في روايتهما عن الحرب يرفضن بطولية التضحية الفردية لأنهن يعتبرن أنفسهن مسئولات عن البقاء الجماعي. فبقاء الجميع مرهون ببقاء الفرد. ندى، في رواية *الأزرق القادم مع الريح*، مصورة متزوجة من مصور. ومع بداية الحرب كان عليها أن تكسب مالا يمكنها من زوجها وأطفالهما الثلاثة من العيش المريح (ص ٧٠-٧٢). لم تكن الحرب بل الزواج وواجباته هما اللذان سلباها مجال الإبداع في حياتها:

أنا أكره الوظيفة؛ لأنها تحول دون انعتاقى. تفرض على المكان والزمان. تحدثنى فأشعر بأن جسدى لا

يخصني، فالنهار مسروق مني والليل لا تكفي ساعاته  
لتحقيق الالتحام العضوي بين عقلي وجسدي، لذلك لا  
تولد الكلمة. إنها جنين مخنوق يفسد الدم في عروقي...  
الخيوط مبتورة، وعيني لا تبصر امتداد الصدى. تعبت،  
تعبت يا أمين (١٣٥-١٣٧).

الانقطاع عن الفن أشبه ببتر عضو من جسدها. لقد فقدت السيطرة؛ لأنه  
بدون اللغة لم يعد جسدها متصلاً بعقلها. الخطاب فقط هو الذي يجعل النفس  
متماسكة. لكنها إذا عجزت عن الكتابة فإن الكلمات المكبوتة سوف تسممها. ولكي  
تعيش وتكون فعالة، عليها أن تتمرد على توقعات الناس (ص ١٥٣).

المرأة انفانة مثل باقي النساء، ولكنها أيضاً مختلفة. فعليها أن تحارب  
وحيدة. لقد تطلبت ثورة ست ماري روز التعبئة الجسدية للآخرين لتحقيق النجاح.  
أما بالنسبة للفنان فإن ذلك مستحيل ولا معنى له. غير أن أثر الفن يكمن تحديداً في  
تعبئة هؤلاء الآخرين، في تنبيههم على المستوى الثقافي، وربما العاطفي.  
وللتواصل على ذلك المستوى على الفنان أن يبقى وحيداً ويركز الطاقات على  
البقاء الفردي. وتزعم بطللة الأزرق القادم مع الريح بأنها تشعر في داخلها:

رفضاً عنيفاً للموت يأخذني إلى حد إلغاء هذه الحقيقة.  
أشعر أن الجثة لا شيء، مجرد قطعة من الخشب...  
ثمة طاقة في داخلي تتفجر وتتحدى الحقيقة... المقدس  
هنا. يؤلمني أن أمضي أياماً خاوية وزائفة. أرفض  
المغادرة قبل أن أتحول كتلة من نور (ص ٥٧).

يجب أن تصبح الذات مركزية. يجب أن يسمح لها بأن تكون الحقيقة الوحيدة  
حتى يصبح الآخرون واعين من خلالها. وبرؤيتهم لأنفسهم على ضوءها بوصفها  
الحقيقة الوحيدة، فقد يساعدهم ذلك على البقاء، يجب أن يساعدهم على البقاء.

نقطة البيكار تأمل في طبيعة الذات وعلاقتها مع آخرين. إنها محاولة معرفة  
المسئولية الفردية وتنشيتها، فقد توضح المسئولية الجماعية؛ إذ كيف لنقطة التقاء  
حجر بالماء ألا تضيق في دوامة الدوائر؟ وكيف يمكن لدوائر المسئولية عن

الآخرين ألا تحيط بنقطة المسؤولية عن الذات وتزيلها، والتي بدونها ما كان للدوائر أن تكون؟ هل يمكن لإدراك الذات أن يصبح إدراكاً جمعياً سوى بفقد نفسه؟ وأين التوازن بين الوعي والنسيان، بين المكان واللامكان؟

الهوة عميقة ولكن لا بد من اجتيازها فالدوائر تصرخ  
اتساعها انفتاحاً ينتهى فى النقطة حيث المكان  
واللامكان. (ص ٤٤)

الدوائر جزء من عملية توليد للذات، النقطة فيها هى البداية والنهاية فى الوقت نفسه. على المسؤولية الفردية والجماعية أن تغذى كل منهما الأخرى دون أن تتحلل الأولى فى الأخيرة.

ويمكن تصوير إعادة توليد الذات للوعي، دورة النقطة/الدائرة، بطريقتين متواترتين: الأولى هى تأثير الحصاة على الماء؛ والثانية هى التفسير التأويلى للـ "هو"، وهو الاستحضار الصوفى الأكثر شيوعاً لله. إن العلاقة بين "الهاء" وبين "الواو"، الحرف الأول والثانى فى "هو"، غالباً ما تصور فى صورة نقاط ودوائر؛ فالحرف "هاء" كما تكتب أمية حمدان:

حرف الهاء دوائر ملتفة، حرف الواو دائرة تنتهى  
بالصفر، بالنقطة. دوائر تلتف لتنتهى النقطة. تنتهى  
لتبدأ من جديد. (ص ٥٣)

وأمية حمدان ليست فريدة فى استخدام الاستعارة المتمثلة فى النقطة/الدائرة؛ فقد لجأت أخريات من طرفيات بيروت إلى هذه الرمزية. لقد أصبحت عناوين لأعمالهن، وهناك مثلاً متوافران هما **نقطة الليرة** (١٩٧٨) لنازك يارد، (عن التوتر بين الحب الرومانسى والميول الثقافية)؛ وقصيدة هدى النعمانى الطويلة "أذكر كنت نقطة كنت دائرة" (١٩٧٩).

ولكن وراء هذا المجاز الأدبى يبقى السؤال: كيف يمكن للمسؤولية عن الذات أن تولد مسؤولية جماعية دون أن تفقد ذاتها. كيف يمكن تجميد الدوائر بحيث يمكنها أن تحفظ النقطة. من الواضح أن ذلك مستحيل من خلال طبيعتها الأصلية، ما لم

يتم الاستعانة بصيغة أخرى: الخطاب. أن تكون النقطة وسط دائرة هو أن تتقلص إلى الأبد وأن تتفكك إلى ما لا نهاية، ومع ذلك لا تتوقف عن إعادة التشكيل، ومن ثم تصبح حاضرة من خلال الكتابة. نقطة - دائرة - نقطة. هو فن الوعي. وفي الطاولات عاشت أكثر من أمين تكتب نهى سمارة:

لا شيء يغير الوضع السياسي إلا الفن، وإن الفنان  
أيضاً ثورى على طريقته، ولكنه ثورى يلوث يديه بالفن  
بدلاً من السلاح والدماء... و... و... (ص ٨)

وبتأكيد الوعي بتزامن النقطة والدوائر، الذات والآخرين، يمكن للكاتب أن يتحكم في العملية. والتحكم يكتسب عبر الخطاب. وتصبح إعادة البناء، أو الخلق من جديد، كامنة في وصف الانهيار: فبدون النقطة لا يمكن أن تكون الدوائر.

اللغة تحفظ الوعي. اللغة تستطيع تجميد العملية للقبض على ديناميتها. لكن في نقطة البيكار تصف أمية حمدان اللغة بأنها سجن أيضاً:

أنت ضمن الدائرة، داخل قضبان الكلمة، سجين، مقيدة،  
يرتض حسك بالجدران لأنه لا يرى النوافذ، وقدماك لا  
تريان سوى الشوك موطناً لهما... تصرين على خنقه،  
على تحويله إلى خط ولون، لأن المساحة البيضاء  
تؤذى عينيك حين تعكس وهج الشمس. أنت الماضي،  
أنت الدهليز المخنوق داخل قضبان الكلمة، أنت...  
(ص ٦٥).

على الكتاب أن يتوسطوا بين أعمدة القوة الاستطراذية، لكي يستطيعوا أن يظلوا مسئولين عن العملية، ويؤكدوا الاتصال الذي يسمح بالانفصال المادي في نفس الوقت الذي يفرض فيه الفهم الدلالي. فالكاتب، واعياً، يصبح جزءاً من آخرين:

...فبقدر ما تحطمين نفسك تحطمين الآخرين. عملية  
الهدم تمنحك لذة... تسعين في أعماقك وراء الألم بغية

الوصول إلى النقطة، إلى الومضة الغبطة... أنت ...  
العاشق الذي يحرق معشوقه ويحترق فيه. (ص ٦٦-٦٧)

تتفد الكاتبة إلى التوازن الذي يمنحها المساحة لخلق نفسها بوصفها جزءاً من خلق جماعي. هذا التوازن بين البداية والنهاية، بين النقطة والدائرة، بين الوعي والنسيان، هو الحالة الوسيطة الغامضة للحضور في الحاضر. هي وعي بالذات والآخرين كجزء من عملية التجدد المتبادل. إنها حالة وعي رفيعة المستوى، لا يصلها إلا قليلون. ولكن نهاية *نقطة البيكار* تقترح الطريقة. الفجر يدمج اليقظة والحلم في نقطة تحتوي داخل ذاتها على الكاتب الكامن وإبداع ينتظر الخلق (ص ٧١).

## المستقبل

لم يكن على أمية حمدان فقط، بل كان على جميع طرفيات بيروت، أن يعقدن مصالحة بين قطبي المسؤولية تجاه النفس والآخر، عبر وعيهن بالاعتماد المتبادل في المسؤولية الجماعية؛ فالمسؤولية الجماعية لم تكن مجرد بناء تجريدي للوعي، بل كانت أيضاً برنامجاً: إعادة بناء.

كان ينبغي أن يكون المستقبل مختلفاً عن الماضي. وإذا كانت الحرب حققت شيئاً يمكن أن يوصف بالإيجابية، فإن ذلك هو إثارة شكوك عميقة حول مشروعية قيم ما قبل الحرب. رغم أن هذه القيم نادراً ما كانت تترجم إلى فعل. لقد استمرت القيم النرجوازية بصورة مبالغ فيها<sup>(٣٢)</sup>. وفي القصة التي تحمل عنوان مجموعة ديزي الأمير "في دوامة الحب والكراهية"، يطلب جار بطلة القصة من موظف في المستشفى قليلاً من الثلج لوقف نزف دم أخيه. ولدى عودته إلى شقته، يسكب الويسكي على "الدواء" الثمين، وتنتظر البطلة غير مصدقة: "رأت الكأس بيده مملوءاً دماً، أبصرته يشرب دماء لبنان النازف" (ص ٤٨). وفي "وعود للبيع" تزور إحدى بطلات القصة زوجة شخصية مهمة جداً في المستشفى، فلا يسمح لها بالدخول؛ لأنها ليست مهمة بما فيه الكفاية (ص ٢٤).

وفى مطلع رواية عسيران **قلعة الأسطه**، تقيم مريم حفلاً لزملاء زوجها فى الحكومة. وكانت إحدى المدعوات قد اتصلت تليفونياً قبل مجيئها لتسأل عن قائمة الضيوف لتعرف ماذا ترتدى! وسرعان ما يصبح الحفل عذاباً، وتهرب مريم إلى المطبخ، وهناك تـرجو "أسطه" أن يسرع فى إعداد العشاء ليغادر الضيوف. وفى هذه اللحظة يسمع صوت إطلاق نار فى الجوار، فتهرع إلى الباب وتميز الشبان، وترجوهـم ألا يقوموا بأى إزعاج، فيجيب الفدائيون:

إنهم يأكلون ويمرحون بينما نعيش نحن فى أكشاك  
الصاج... هل تأذى سمعهم من صوت الكلاشنيكوف؟  
هل لو عاشوا مثلاً، دون أرض، ألن يحملوا  
الكلاشنيكوف هم أيضاً؟ (١١-١٤)

فى **كوابيس بيروت** تصف السمان لحظة كانت البطلة فيها تحت وابل نيران كثيفة. يرن جرس الهاتف. فى مثل تلك اللحظات كان الاتصال بالعالم الخارجى أمراً مهماً جداً، لكنه كان أيضاً أمراً غريباً جداً. وكانت هذه من أغرب اللحظات. رفعت بطلة الرواية سماعة التليفون فوجدت نفسها تتحدث مع شقيقة إحدى صديقاتها. كانت هذه المرأة تريد الانضمام إلى فصل للرقص، فطلبت توصية من بطلة الرواية. فذهلت البطلة ووعدها بأن تفعل ما تستطيع. وبعد بضعة أيام، وتحت وقع القنابل أيضاً، يرن جرس التليفون. نفس المرأة. لم تستطع النوم خوفاً من ألا تقبل فى مدرسة الرقص. وكيف كانت شقيقتها؟ "آه نسيت أن تخبرنى أن مريم قتلت" (ص ٩٧).

بعض القيم البرجوازية بدأت فى التراجع، وبدأت قيم أخرى جديدة فى الظهور. لقد كانت الحرب فرصة جديدة للربح الاجتماعى والاقتصادى. كان المستفيدون اجتماعياً أقل نجاحاً من المستفيدين اقتصادياً. فماجد، الشاب الذى تزوجته زهرة فى رواية حنان الشيخ فى أفريقيا، استعاد القيم التى كانت لديه حين غادر لبنان. فعندما قابل لبنانية ثرية فى أفريقيا تتحدث إليه بالعربية؛ لأن لغته الفرنسية كانت ضعيفة جداً تغمره السعادة. لقد فهم التنازل خطأ على أنه حميمية، لكن السائحة اللبنانية تنفر من هذه الحميمية. فالحرب والبعد لم يخفيا الحواجز الاجتماعية بل عززاهما، ولكن أولئك الذين أملوا فى جنى الأرباح الاقتصادية كانوا

أكثر نجاحاً<sup>(٢٣)</sup>. في قلعة الأسطه تصف عسيران نجاحهم بأشمتراز:

لقد تصدعت بيروت الماضى وانهارت، والناس لا  
يدركون الرعب بعد... وفى حين يزداد بعض الناس  
فقراً يزداد البعض الآخر ثراء، بذريعة إنقاذ بلدهم.  
(ص ١٠٨)

هكذا كان الماضى، وهكذا استمر بصورة غريبة متنافرة.. كان ينبغي تدمير  
ذلك الماضى وأثاره الحاضرة.

عرفت طرفيات بيروت أن هذا البيت الكرتونى يجب أن ينهار. دور الفنان  
هو أن يرشد إلى الطريق نحو إعادة البناء الاجتماعى على المستوى الفردى.

وفى لبنان الذى مزقته الحرب، كانت المشكلة هى التنافر: لم يكن النسيج  
الاجتماعى قد وصل إلى التفكك التام، ولكن الأفراد كان لديهم وهم بالاكتمال: لم  
يكونوا قد أدركوا الرعب بعد؛ لذلك فقد كانوا على خلاف مع الكل الذى كانوا  
يشكلون جزءاً منه. الكاتب يعبر، وبذلك يفضح الوهم. فالمجتمع هو الفرد مضاعفاً.  
ومع أن تفكك الكل كان يظهر بوضوح تفككات فردية مضاعفة، فقد ظل حقيقة غير  
معترف بها. لقد رفض الأفراد مواجهة تفككهم خشية ألا يكونوا قادرين على القيام  
بوظائفهم. وعندما شوهدت هذه الحقيقة وفهماها الجميع، حينئذ فقط أصبح من  
الممكن التفكير فى إعادة البناء.

لقد سجلت طرفيات بيروت تشظيًّا فرديًّا، ثم استخدمته نموذجًا لإعادة البناء.  
وحين أصبح من الممكن رؤية أن الذات جزء لا يتجزأ من الكل، أصبح من الممكن  
رؤية أن إعادة بناء الفرد هى جزء لا يتجزأ من البناء الجماعى. لقد أمكن إظهار  
أن هناك صلة دينامية بين الذات والآخرين. وأظهرت كثيرات من طرفيات بيروت  
التفكك بألفاظ دلالية. وفى أعمال أمية حمدان، يصبح للنسخ جزءاً من النص. لقد  
تم تفتيت اللغة للمحافظة على التلازم بين الوقت والطلاقات، رشاش متقطع من  
المقاطع الصوتية، مع التكرار الملح للدوائر والنقاط. وفى نقطة البيكار يتم التحكم  
فى انهيار السرد إلى تفجرات مقطعية أو نقاط من خلال العودة إلى سبك الحكاية،  
نثر متدفق:

سمير، وائل، نبيل، ناهد، ندى، سماء، بحر، شجرة،  
دائرة، دوائر، دوائر، دوائر. الجزء فى الكل. والكل  
فى الجزء. والاسم نار تشتعل. الماضى. والحاضر.  
والمستقبل. نار تشتعل... رمت حقيبة يدها، وخلعت  
معطفها وسترتها الصوفية. تجمد البرد فى خلايا البرد  
(ص ٥٠، ٦١).

هذا التعاقب للمقاطع الصوتية المتقطعة والنثر المتصل، يمكن مشاهدته أيضاً  
فى *كوابيس السمان* (ص ١٢٧، ١٢٨ و ١٢٩).

الاستمرارية الوحيدة فى دورة التشظى/إعادة البناء هو الوعي: الراوى الذى  
يربط السرد معاً، والذى تخلق هذه العملية. ولكى يحدث الوعي بهذه العملية، ينبغى  
'امتلاك' درجة من السيطرة على التفاعل الدينامى للمسئولية تجاه الذات و تجاه  
الآخرين.

تختزل اللغة ويختزل الأبطال. ومثل مصور يستخدم الأسلوب التتقيطى فى  
نوحاته، يثبت الكاتب أن مجمل الكتلة ليس سوى مجموع نقاط الضوء، مجموع  
الجزئيات. والكتلة يجب أن تختزل فى الخطاب إلى نقاط، وجزئيات، ومقاطع.  
وعندما تختزل اللغة، وعندما يُختزل البطل، عندئذ فقط يمكن للفنان أن يبنى على  
ما هو قوى وصحيح وفعال.

كما كتبت كثيرات من طرفيات بيروت عن التفتت المادى. بعضهن خائفات  
لأنهن فقدن التحكم، وأخريات تحررن لأنهن يسيطرن على إعادة البناء.

دايين فى رواية فينوس خورى جاتا، *الطفل المكتمل* (*Le Fils Empaillé*)،  
١٩٨٠)، تخاف الليل والنوم الذى يمزق الذات:

ليس هناك ما هو أكثر إثارة للرعب من النوم عندما  
يتسلل إلى نسيج النائم فيحله ويبعث أطرافه فى زوايا  
جسده الأربعة (ص ١١١).

ليس ثمة تحكم، ولا حركة، لأنها لا تستطيع أن تتخيل  
إعادة البناء<sup>(٢٤)</sup>.

والسيدة مريم فى رواية عسيران تكتب أيضاً عن التشظى ببعض القلق. تلقى  
بنفسها فى أتون الحرب وفى حياة الناس. فزارها النكالى:

اختنقن بالدموع، وتشرب حزنها حزنهن. انسحبت إلى  
داخل نفسها بعيداً حتى بدا وكأنها كانت تحقق نفسها  
لإفساح المجال لأولئك الملفات حولها. (ص ٥١)

والمفارقة أنها كانت تحت كل من كان حولها على "عدم تدمير أنفسهم مقابل  
لأشياء" (ص ١١٩). وبدلاً من الاستسلام للقنص عليهم أن يجمعوا معلومات  
ويعملوا للقضاء عليه. استجاب الجميع. وأحست مريم بالصراع بين القوة للآخرين  
والخوف من ضعفها الحقيقى. وعندما شعرت بأنها تضعف تراجعت:

... لقد أصبح صمودها وهماً، وصبرها وهماً،  
وشجاعته وهماً. لم تستطع أى من هذه الفضائل أن  
تحمى البيت. (ص ٨٦)

الانسحاب إلى النقطة فقط هو الذى يمكن أن يطلق دوائر الفعل. ومسافة  
الانسحاب - المسئولية تجاه الذات - هى حيث يمكن للمستقبل أن يتشكل. وهنا  
يمكن تحقيق التعايش بين النقطة والدوائر فى إبداع جديد. (ص ٨٨)

وتعد رواية غادة السمان *كوابيس بيروت* إسقاطاً مطولاً لتفتت الفرد. بضعة  
أيام قليلة تشظى إلى ٢٠٧ كابوس، كل منها وحدة قائمة بذاتها، مشهد مستقل يحتل  
زمانه ومكانه. وفيما تستمر أيام الحبس فى بيتها فى ظل حملة القنص اليقظة تبدأ  
الرواية فى تخيل مئات المشاهد الصغيرة، الكوابيس، التى تشبه القصة. ولكن ما أن  
تبدأ فى لملمة أطراف الحكى، حتى ينفرط مرة أخرى. ويخرج المرء بانطباع أنها  
تعانى من حالة من الاضطراب والتشوش لا أساس لها فى الواقع. فلا واقع بالنسبة  
لها - مجرد مشاهد عشوائية، وقصص غريبة داخل قصص، أفكار وهواجس عن  
شقيق وحبيب، زيارات متكررة لمحل حيوانات أليفة.

بدا وكأن العالم قد بدأ يدور حولها. الناس تحولوا إلى أشياء: أمين بحبه للممتلكات المادية. أشياء تحولت شخصاً: كانت كتبها والملاحظات الخاصة بروايتها هي الكائنات الوحيدة التي كانت المحادثة معها ممكنة، ولكن عندما بلغ العذاب ذروته، حتى الأشياء التي اعتبرت أعتز ما لديها - الكلمات - اكتسبت نوعاً من السيولة وعدم اليقين كان يهدد كل تفهم للحقيقة. كانت تتحدث عن إنقاذها لأمل، وهي صديقة لها، عندما انقطع الخط. لقد أصيب التليفون "بنوبة قلبية"؛ تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية (ص ٢٨٠). لم تستطع أن تتذكر ما كانت توشك أن تقول:

إن تعبير "تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية" يأخذ النشيط إلى أقصاه، ذلك أنه يبدو وكأن عادة السمان تبت انحلالاً في الكلمات التي تلفظها/ تكتبها. وفي قصيدة كتبها خلال زيارة إلى زيوريخ في مايو ١٩٧٦، تتوحد عادة السمان مع كلماتها:

وأحلامي

تلك الشفافة الطليقة كأجنحة الفراشات

غرست فيها المسامير

وزينت بها جدران سجن

وأعلنت أنني أحبك...

لكنني مت

وتستطيع أن تجد جثتي

مددة تحت السطور

فوق هذه الورقة

أرفع الكلمات عن وجه الصفحة

كما تمسح الثلج عن شاهدة قبر من رخام

وستجدني

مرمية كعصفور

مات مخنوقاً. (اعتقال لحظة هاربة، ص ١٩٥)

من الواضح أن هذا الوعي بنفسها ككاتبة وامرأة مؤلم جدًا، ومن هنا جاء تشبيهها بالعصفور "مرمية" و"مات مخنوقاً" (أنظر الفصل السابع). إنه إدراك الاغتراب، كما لم يكن من باب المصادفة اختيارها لأعمال ادوارد مونش رسوماً توضيحية لـ *اعتقال لحظة هاربة*. لقد أصبحت لوحة الصرخة لمونش الرمز المبرمج للاغتراب في الحداثة الرفيعة.

الاتحاد المنطقي فقط يمكنه أن يعطى بطله *كوابيس بيروت* الاستقرار والطمأنينة. على أنها، على الأقل، كل واحد: لكن حتى هذا قد ذهب الآن. إن الانفصال عن الذاكرة أمر جوهري للانفصال عن الذات في عدم انسجامها مع الحاضر. ولأن الكتابة عملية خلق، ليس للنص فقط بل وللعالم أيضاً، فإن تشظى الكلمات يشير إلى التشظى التام. ومرة أخرى، فإن نموذج النقطة/الدائرة هو الذى يمثل الخسارة. وتقريباً، يبدو كما لو كان التفكير الإيجابي لا بد أن يحدث قبل التفكير فى إعادة البناء:

نظرت من جديد إلى الساعة... لم أجد فيها أية عقارب  
فعلاً. ولا حتى أرقاماً. كانت مجرد دائرة صغيرة  
بيضاء مقفلة وفى وسطها نقطة سوداء... وشعرت أننى  
مثل تلك النقطة السوداء سجين الزمن الخاوى  
الغامض. ودائرة ما تسجننى. (ص ٢٤٠)

العلاقة بين النقطة والدائرة ليست ديناميكية بل ميتة. وفى *كوابيس بيروت*، العامل الوحيد الموحّد فى لحظات التشظى الأقصى هو الخط الدقيق للمؤلف/المراقب الذى ينسج العمل. غير أن الخط يصبح مهدداً عندما يتغير إدراك الذات، ويتم تشويهه.

تنتهى الرواية بإطلاق النار على الحبيب الميت<sup>(٢٥)</sup>. وبإزالتها للهاجس، تتوقف عن الوجود ويهذى قلمها مستحضراً باهتياج قصصاً غريبة ومفككة. وفى النهاية يختزل كل شيء فى سلسلة غامضة من الانطباعات التى تتحول كل منها بسرعة إلى شيء ملموس من خلال تمثيل بصرى يراه القارئ ولا تراه بطله الرواية.

لم يبرز مشروع التشظى إلا بعد أربع سنوات من نشر روايتها عن الحرب. وفي مقابلة تالية مضت السمان بهذا التفتت خطوة أبعد، هذه المرة إلى المجال المادى. فوصفت روتينها اليومى. ففي الصباح الباكر تستلقى على السرير وتحملق فى الغرفة حيث ملابسها الملقاة من اليوم السابق. وحين تنظر إلى الملابس تدرك أنها لم تكن خاوية، بل إن أجزاء من جسدها ملتصقة بها. لقد شهدت نتائج تشظى ليلتها السابقة ووقعت فى مأزق. فكيف يمكن إعادة تجميع هذه الشظايا؟ وحين تستجمع أخيراً ما يكفى من القوة تجر نفسها إلى النافذة ثم إلى الشرفة. ومن هناك تنظر إلى الجموع فى الأسفل، وتشم بعض الهواء، وتترك له أن يملأ الشكل الجديد الذى يجب أن تأخذه القطع القديمة. فقد كانت تعرف أنها لا تستطيع أن تظل نفسها دون تغيير؛ كان عليها أن تستجيب لإملاءات حقيقة خارجية، وهى فى هذه الحالة "منطق الطلقات". لقد أصبحت جزءاً من هذا الخارج فقد يمكنها ذلك على الأقل من التحكم فى جزء منه<sup>(٢٦)</sup>.

## خاتمة

بهذا المفهوم المختلف للمسئولية يمكن أن يتوصل القراء إلى بعض الفهم للنغمة المختلفة جذرياً بين كتابات الرجال والنساء. ولا يعنى ذلك أن بعض الكتاب لديهم إحساس بالمسئولية والبعض الآخر يفقد هذا الإحساس، لأن جميع الكتاب، بسبب طبيعة أنهم كتاب، لابد أن يعالجوا فى لحظة معينة قضية المسئولية. يقول توماس مان:

.... الكتاب دائماً هم الذين يجب أن يحملوا العبء  
الكامل للمسئولية الأخلاقية.... فنحن نعتبر أنفسنا قسماً  
من الضمير المعاصر، وليست لدينا شفقة على  
المساومين أو على من لديهم فقر فى روح  
عصرنا...<sup>(٢٧)</sup>.

فى حين كان الرجال أيديولوجيين، كانت النساء عمليات. كان للرجال إحساس واضح بحقوقهم كأفراد؛ وقد وضعوا أنفسهم إما باعتناهم ثوريين فى مقابل عدو، أو باعتبارهم أبرياء فى مقابل آخر حاقده. أما النساء، فبينما لم يكرن مشروعية مفهوم الثورة، فقد أعلن أن هذه الحرب لم تكن ثورة: فليس لديها برنامج للتحويل الاجتماعى. وبإحساس واضح بواجباتهن كأفراد، لم تحاول النساء تعريف العدو (كان من الممكن لذلك أن يتغير فى الحال). وبدلاً من ذلك حددن أولئك الذين يمكن التأثير فيهم. لقد خلقن دائرة، مهما كانت صغيرة، تماسكت وجعلت البقاء ممكناً<sup>(٢٨)</sup>. وبدون إيضاح الصياغة الدقيقة للتحالفات التى يسمح بها ويتطلبها خلق الرعاية، فإن القادم من الخارج لا يمكنه أن يفهم كيف أن الحياة لم تكن فقط هى التى استمرت، بل والحرب أيضاً<sup>(٢٩)</sup>.

مفهومان مختلفان للمسئولية: أحدهما يستتبع حقوقاً، والآخر يستلزم واجبات. كلاهما كان حاسماً للبقاء والفعل. فكيف يمكن المصالحة بينهما؟ فى *أطفال أبريل* تكتب نهاد سلامة:

الحرب كيان مستقل

تشعب آخر...

تفتت للفرد...

نعم. الحرب نتاج جمعى (ص ٧٩).

الحرب هى "تفتت للفرد"، وهى فى نفس الوقت "نتاج جماعى". فكيف يمكن حل هذه المفارقة؟ من خلال الفكرة المثالية للمسئولية فى الحرب اللبنانية: مسئولية جماعية تعترف بأن المسئولية عن الذات جزء من المسئولية تجاه الآخرين. هذا هو المشروع اليوتوبى لطرفيات بيروت. إنه يتجاوز الإدراك إلى الفعل: إعادة البناء. وعلى الرغم من أن المجتمع كان مفككاً، فإن أفرادهم لم يكونوا ليعترفوا بالتفكيك الجماعى أو الفردى، وخصوصاً ما لا يخصهم. والكاتب هو الذى عليه أن يوضح الفرق بين الحقيقة وإدراكها، وأن يخلق المواءمة مع الوعى الفردى، وأن يعكس الكل فى الذات المجزأة بوصفها جزء من عملية ثورية. إن إعادة بناء الفرد تتألف

من العمل معاً في رَأْب التفتت الجماعى. فالفرد المفكك في صورة المجتمع قد يسمح في النهاية بإعادة بناء المجتمع - أو إنتاجه في صورة جماعية - في صورة الفرد الجديد. كانت إعادة البناء الاجتماعى تعتمد على كل بقاء واع.

كان هدف طرفيات بيروت ذا حدين: البقاء، وبالإضافة إلى ذلك، منح البقاء معنى. يجب أن تجمع المسؤولية بين الإحساس الأنثوى بالواجب تجاه الآخرين والإحساس الذكورى بحقوق الحيز التراتبى. عند ذلك فقط يمكن للتغيير الحقيقى أن يحدث، وللأمل فى المستقبل أن ينتعش.

"بدون إحساس واضح بالوجهة التى يقصدنها" فإن طرفيات بيروت "حفرن بعمق فى أزمانهن الخاصة". لقد أعدن خلق إحساس بالتحديات اليومية التى يواجهها كل فرد، وطبعن فى الأذهان وجوه الأفراد الذين استطاعوا البقاء كانتصارات شخصية استطاعت أن تعبر فوق الموت، بل وفوق اليأس أيضاً. لقد منحن الطاقة، كما أنهن عززن إرادة المضى قُدماً بالرغم من كل شىء.

## الهوامش

- (١) Kolodony, "Turning the Lens on 'The Panther Captivity'", p. 175
- (٢) Showalter, "Feminist Criticism", p. 34
- (٣) Heilburn, "Critical Response II. A Response to Writing and Sexual Difference, in Abel, *Writing and Sexual Difference*, pp. 291-2
- (٤) قالت كلير جيبلي: "أشعر بشدة بالمسئولية. ويجب أن أحاول من خلال كتابتي أن أمتنع الآخرين الاتجاه والمعنى وأن أكون نموذجاً". وقالت إن الكاتب "يجب أن يذوب في تجارب الآخرين، لكي يكون قادراً على تحريك قلوبهم". والكاتب يجب أن "يكتسب الحق" في تجربة حياة الآخرين. (لقاء مع كلير جيبلي، بيروت، ٤ يونيو ١٩٨٢).
- (٥) إلياس خوري، الجبل الصغير، بيروت، دار الآداب: ١٩٧٧، ص ٥٣.
- (٦) نيزى الأميرة في نواصة الحب والكراهية، ص ١١.
- (٧) Nancy Chodorow, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, 1974, see also D. Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, 1977, pp. 38-75. هذه النظرة الفرويدية مقصورة على طبقة وسطى في فيينا في سياق منعطف القرن العشرين، وأنها من ثم لا يمكن أن نلتزمها كتحليل سيكولوجي عام للسلوك، وإنما كوصف سيكولوجي، إلا أن سياق الطبقة الوسطى اللبنانية لهذه الكتابات يقارب السياق الفينيسي.
- (٨) Carol Gilligan, *In A Different Voice*. Cambridge: Harvard U.P., 1982, pp. 35-8
- (٩) قرن أيضاً: إبيوك جريديني شيبوب، الأتبار رقم ١٢، بيروت، ١٩٧٩، صص ١١٠، ١٤٥-١٤٢.
- (١٠) لقاء مع توفيق عواد، بيروت، ٢٩ مايو ١٩٨٢.
- (١١) Andre Bercoff, *La Guerre des Autres*, Paris, 1977, p. 13. وتكتب حميدة نعنغ أيضاً عن "إشغال الحرب العالمية الثالثة"، الوطن في العنين، ص ٧.
- (١٢) وصف فوسل الحرب العالمية الأولى بأنها كانت تتميز بالتناقضات و"الانقسامات الثنائية الضخمة" التي كان من السهل فيها تجريد العدو من شخصيته (-75 pp. *The Great War*). (82)
- (١٣) "وصرخ صوت داخلي: هذا كابوس، لا ثورة، السماء، كولبيس بيروت، ص ٦١. ولكنها كانت تريد ثورة بلا نساء، ص ٤١. قارن، عسيران، الأسطى، ص ٩، ١٠. وفي رواية نوال السعداوى امرأة عند نقطة الصفر، كان تقييم فردوس لرجال الثورة قاسياً. كانوا مثل الآخرين جميعاً، يستخدمون نكاههم ليحصلوا، مقابل المبادئ، على ما يشتريه الآخرون بنقودهم. الثورة بالنسبة لهم مثل الجنس بالنسبة لنا (كانت البطلة عاهرة). شيء يسمه استعماله. شيء للبيع. (ص ٨٨).
- (١٤) Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *NYT*, 17 July 1983, p. 18. (١٤) Salameh, *Enfants*, pp. 76-7
- (١٥) يشير شيبوب إلى أن عدم المبالاة تعتبر جريمة، قارن، ص ١١٣. ولكن هذه النقطة المستمرة ضد حالة التبدل صعبة. تقول ماري تيريز عريدي في إحدى البطاقات: "أصوات

- طلقات الوعي خطيرة ونحن كثيرون، أكثر من أن نستطيع الوعي. فلنجنّت هذا الوعي حتى لا نشعر بأي معاناة". *Ma Guerre Pourquoi Faire?* Beirut, 1980, p. 38.
- (١٦) تكتب جيليان أن بعض الرجال كانوا مستعدين للتضحية بالناس من أجل الحقيقة، لأن "أخلاقهم أصبحت رمزاً للحياة". وتُقارن بين استعداد إبراهيم للتضحية بإسحق بينما تستجيب الأم لسليمان، *Voice*, p. 104; see also p. 163.
- (١٧) "الأمل في أن الأخلاق تتطوّر على طريقة لحل الصراعات حتى لا يضار أحد... الإصلاح صيانة للإنسان، القيام بالتزامات المرء ومسئوليّاته تجاه الآخرين، دون التضحية بالنفس، إن أمكن"، *Gilligan, Voice*, pp. 65-6.
- (١٨) "أريد أن أفعل، إلا أنني لا أستطيع رغم أن النضال داخليّ يستمر كلعبة شد الحبل بين... أم ومواطن"، صليبي، *From under the Debris: A Personal Viewpoint*، ص ٦.
- (١٩) بعد قتل فتاة على يد أحد القناصة، تتبادل الأم والجدة الاتهامات بالإهمال، أسطه، ص ٨٥. وفي مقال منشور في *Wall Street Journal*, November 1982, entitled "Lebanon's Children"، تكتب جان مايور Jane Mayor عن فتاة صغيرة "انفجرت في والدها قنبلة حينما توقف ليلتقط باقة من الزهور البرية كانت وقعت منها في أحد الحقول، وظلت تصرخ كل ليلة لمدة عامين، اعتقاداً منها بأنها قتلتها". وفي *Her Bird* in *Ward No. 12*، يقدم شيبوب رجلاً فقد زوجته لتوه في أحد الانفجارات. وفي البداية لا يستطيع أن يفهم ما حدث، ثم يغمره الشعور بالذنب. إنها غلطته، لأنه قاوم توسلاتها بترك بيروت والذهاب إلى الجبل للبقاء مع أطفالهما.
- (٢٠) هذا التركيز على البطولة يعكس حالة الشخص الذي ينظر من الخارج، والذي لا يمكنه تخيل أن الميت مات بلا سبب. انظر الفصل الأول. قارن، سلمى الخضراء الجيوسي، Salma al-Khadra al-Jayyusi, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*, vol. 10, 1977.
- (٢١) Showalter, *A Literature of their Own*, p. 181, cf., p. 244. في ٢٣ مايو ١٩٧٧، التقت سلوى البنا بالسماح حول بعض مشكلات الكاتبات. أجابت السماح: "لابد أن تكون الكاتبة مستعدة للتعرض للقتل اجتماعياً أكثر من مرة قبل أن تحقق طموحها الأدبي. يجب أن تنهض باستمرار من الرماد لتستمر من أجل ما تؤمن به". السماح، *القبيلة*، ص ٣٣٠. قارن، Miriam Schapiro, "Notes From a conversation on art, feminism and work" in Sara Ruddick and P. Daniels, *Working It Out: 23 Women Talk about their lives and Work*, New York, 1977. p. 304. وتكتب جريس ستوارت قائلة أن التوتر بين الفنان والمرأة هو الذي تستمد منه رواية الفنانة كبطلة، ويجعل منها شكلاً نسوياً متميزاً. فالتوتر يُخلق بين "الحاجة للتكامل الكلي والحاجة لخلق نفس منفصلة"، Grace Stewart, *A NEW Mythos*, pp. 115, 102.
- (٢٢) نصر الله، *تلك النكريات*، صص ٤٢، ٤٧، ٢٠٤، ١٩٦، ١٩٨.
- (٢٣) قنعجي، *رقائق القرن العشرين*، ص ٦٤. نصر الله، *تلك النكريات*، ص ٢١٥. السماح، *كوابيس بيروت*، ص ٢٥٦. انظر الفصل الثالث في هذا الكتاب.
- (٢٤) تقول عدنان: "إذا قابلتني في الشارع لا تكن واثقاً أنه أنا. فمركزي ليس في النظام الشمسي... أنا، أحياناً، أتحدث عن نفسي بضمير المتكلم، وأحياناً أتحدث بضمير الغائب..". *"In the Heart of the Heart"*, pp. 23, 33.
- (٢٥) انظر الفصل الرابع في هذا الكتاب.
- (٢٦) لقاء مع مينا مع السماح، ٢٢ يونيو ١٩٨٠، في *جريدة النهار*.

(٢٧) Cahill, *Women and Fiction*, p. 85.

(٢٨) "... رؤية جسد قتيل - لا يهم أى جسد - يؤذى المرأة. لا أظن أن امرأة يمكنها أن تفكر في الأمر على أساس الأرقام - دون اعتبار للأشخاص. ثمة شعور أقرب بالجسد، بقيمة الحياة". Hinz, *Anais Nin*, p. 105.

(٢٩) نصر الله، تلك النكريات، صص ٢٤٠، ٩٨. لم يكن أحد يعرف من يحارب من، وحتى لو كانوا يعرفون، فإن ذلك ما كان ليصنع أى فرق.



## **الجزء الثالث**

### **وعسى جديد**



## الفصل السادس

### ثم أود أن أبعث<sup>(١)</sup>

فى الثامنة وخمس دقائق من صباح الرابع والعشرين من مايو ١٩٨٢، قادت سكرتيرة سيارتها إلى مجمع السفارة الفرنسية فى بيروت الغربية. وما إن اجتازت الحرس حتى ضُغِطَ أحد أزرار أجهزة التحكم عن بعد، فانفجرت السيارة، وتمزق جسد المرأة. الذين جاءوا فى الصباح الباكر للحصول على التأشيرات، وحراس الفترة الصباحية، انفجروا أشلاء. تناثرت الأشلاء والأحشاء والدماء فى الحى كله. بعد يوم واحد، أزيلت بقايا الجلد والدماء عن جدران المبنى المقابل، وحل الزجاج الشفاف - الذى كان يحذره الناس دائماً - محل الزجاج الضبابى فى الطوابق الخمسة كلها، وأنقذ ما يمكن إنقاذه. الذكرى الوحيدة لما حدث فى ذلك اليوم من وحشية لا إنسانية، كانت يداً متفحمة، تقبض أصابعها على سيجارة فى تيسبس الموت، وُجدت فى أنية للزهور بعد عدة أيام.

### أمل ويأس

بعد سبعة أعوام من الحرب الأهلية فى لبنان لم يكن هناك سوى القليل مما يستطيع الغريب أن يفهمه أو يستوعبه، فى شعب بدا عازماً على تدمير ذاته<sup>(٢)</sup>. ومع ذلك فتلك لم تكن حرباً انتحارية، بل حرباً للبقاء. وما من شك فى أن الأفراد لو استسلموا للغضب والقتل بلا رحمة، لكانت بيروت الآن أنقاضاً. لكنها ليست كذلك، فأهلها لن يدعوها تموت، ولن يتركوا أنفسهم للموت.

كان البقاء على قيد الحياة فى لبنان يعنى أكثر من مجرد الحياة رغم الفوضى، وكان أيضاً علامة على نوع من وضوح الرؤية. فقد أصبح البقاء هو

إدراك أن النساء قد مكثن والرجال رحلوا، أن النساء قد تحملن مسؤولية غيرهن عبر قرارهن بالمكوث، وأن الرجال قد تحملوا مسؤولية أنفسهم ورحلوا. كتبت طرفيات بيروت جميعهن عن تصميم المرأة على المكوث مهما بدا هذا التصميم خطراً وعديم المعنى.

الدعوة إلى تحمل المسؤولية والصمود أمر طيب جداً، ولكن كيف يمكن الحياة في مثل هذه الفوضى، ناهيك عن البقاء على قيد الحياة؟ سيحلل هذا الفصل بعض أعمال لنا مقدادى طيارة وديزي الأمير ونهى سمارة وفينوس خورى-جاتا وإيتيل عدنان، في محاولة لرسم هيكل الحرب بصفاتها محصلة بقاء أفراد، ولحظة في تاريخ وعي جماعة.

كتبت رواية لنا مقدادى طيارة البقاء في بيروت (١٩٧٨) في أعقاب "حرب السنتين" وهي على شكل أقرب إلى اليوميات<sup>(٣)</sup>. فالأحداث مسجلة مع الاستفادة من بعض الفواصل الزمنية، ومن هنا فإن التعليق على الأخبار لا يتعدى حدود المتطلبات الروائية. ويجد القارئ نفسه، من مرحلة إلى أخرى، داخل حرب طيارة. ورغم أن الكاتبة لا تدعى تمسكها بالموضوعية، إلا أن وثائق هذه الحرب الفردية تعكس حرب الآخرين.

في البدء كان الخوف ".... كنا نرتعش طوال الليل، ننتظر ضربة الموت" (ص ٨٤)، وبمرور الوقت، على أي حال، يتراجع الخوف وتجد أن الموت كان

قد بدأ يشكل لي جاذبية معينة. ألا ينبغي أن أشعر  
بحنان غير واع تجاهه لكي أبقى بكل هذا العناد في هذه  
البلدة التي يحلق الموت فوقها كطير كبير يحلق فوق  
فريسته؟ (ص ٣٩).

وأخيراً، تستسلم لحب المخاطرة؛ فهي لا تريد ترك بيروت، ولا أن يفوتها الرعب<sup>(٤)</sup>. لقد تكاثرت الإثارة بالعودة إلى الدين؛ فيما أنه التبرير المنطقي للقتال، فيبدو وكأنه لا يمكن إدراكه إلا وفق تعبيرات دينية<sup>(٥)</sup>.

هزنى الأمر كثيراً حتى إننى، أنا التى لم أكن أومن  
بشيء، فاجأت نفسى بأن بدأت أصلى بين زجاجتى  
كونياك تكفيان لإثارة استياء النبى، الذى حرم الكحول  
على أتباعه (ص ٨٤).

لكن كيف للدين أن يكون مسئولاً عن الانقسامات التى ظهرت ليس فقط فى  
أحياء المدينة، بل فى داخل العائلات: وجد أبناء العمومة أنفسهم فى معسكرين  
متواجهين، ووجد الإخوة أنفسهم، دون علم منهم، يرمون أخوتهم بالرصاص<sup>(٦)</sup>. ثم  
يأتى تباد الحس (ص ١٣٩-١٤٠) الذى وصفته كل الطرفيات. فى أطفال نيسان  
تصف نهاد سلامة اللامبالاة بأنها:

لوكيميا تضع البلاد فى حالة من نوم الموات. إنه  
موجود فى كل مكان.... نراقب أنفسنا ونحن نبتلع لأننا  
غائبون عن أنفسنا. (ص ٦٣)

فى منكرات ١٩١٧-١٩٧٧، كتبت وداد المقدسى قرطاس:

فى هذا الجو من الخوف بدأت حيواتنا تتزلق نحو  
إحباط مرير، حتى أن وفاة أحد الأصدقاء قد تحرك  
مشاعرنا قليلاً لبرهة (ص ٢٠٣).

و فى أحد كوابيس بيروت تقول السمان:

يستطيع المرء الاعتماد على صوت الرصاص وأن ينام  
خلاله... فالنوم على صوت الرصاص يشبه نوم جريح  
خدر ألمه بعقار المورفين. (ص ٨٨-٩٠)

لأن هذه، كما كتبت لينا مقدادى طيارة، لم تكن حرب انتصارات، بل حرب  
هزائم:

هكذا الأمر فى لبنان اليوم! لم تعد تحتفل بانتصارك -  
بل تحتفل بهزيمة الآخرين. (ص ١٦٣-١٦٤)

في ست ماري روز تتأمل عدنان هذا الشعور "دعنا لا نتغنى بالانتصار،  
فليس هناك ملايين القتلى، لكن يحدث ملايين المرات أن يموت شخص ما"  
(ص ٨٤)، وتشرح لنا طيارة تبلد المشاعر بأن تلك كانت حرباً جعلت الجميع  
يشعرون بالخواء: "لن يعرفوا الفراغ الذي يأتي من العيش على حافة الجنون  
والموت" (ص ١٧٥)، لقد ترك مساحة ضئيلة للإنسانية<sup>(٧)</sup>. وعندما اختفى الجانب  
الإنساني تماماً، تزايد البحث عن كميات متزايدة من المخدرات والكحول<sup>(٨)</sup>.

نجا اللبنانيون بمعجزة، مات الكثيرون، ولكن أولئك الذين مكثوا وعاشوا  
بدوا أصعب عوداً. لكن طرفيات بيروت مجنن القوة التي كشف عنها البقاء،  
وأشادت الشاعرة ناديا التويني بالنساء:

نساء بلدى

يا من تجدن في الفوضى ما يدوم<sup>(٩)</sup>.

وعندما كانت مها في رواية إملى نصر الله، تلك الذكريات، تخبر حنان عن  
الحياة في بيروت التي تمزقها الحرب، وصفت الحيوية اللبنانية على النحو الآتي:

فكرت أن الإنسان القوى، الجبار، الإنسان الذى لا  
تقهره الشدائد، موجود هنا، فوق هذه البقعة من  
الأرض. إنه مزروع فى أعماق التربة مثل أشجار  
السنديان والأرز فى الجبل... هذا الإنسان لم تقتله  
الحرب ولن تستطيع أية قوة أن تمحو اسمه من سفر  
الوجود. (ص ٩٥-٩٦).

ورفضت نهى سمارة أن تفقد الأمل طالما "بقيت بيروت صامدة"<sup>(١٠)</sup>. ففكرة  
الفرد على البقاء دعمت الإيمان بأن المدينة عصية على الدمار، وبأنها رمز الشعب  
كله.

أعجبت طرفيات بيروت بقوة مواطنيهم وبارادة البقاء لديهم، ولكنهن أيضاً  
حاولن أن يفهمنها، ما هذا النزوع للبقاء؟ فى قلعة الأسطه تطرح ليلي عسيران هذا  
السؤال، وتغامر بالإجابة. كانت هناك حيوية، وكبرياء، وأمل:

ما هي الكبرياء التي تشبثنا بها فى أوقات الخطر والتي  
ساعدتنا فى الكفاح ضد الموت، لكى نبقي، لنتمسك بقوة

بما تبقى لنا من حياة؟ لقد أنهكت المعارك قوانا، وأذابت  
الحماس في قلوبنا..... لقد شعرت بتباطؤ قدراتي مع  
تدهور الوضع. كانت معجزة أننا أحياء لا تزال النبض  
الأقوى.... ما هذه المعجزة؟ هل هي الأمل في الغزو؟  
هل كانت الأمل في الحياة فقط؟ أم أنها كانت ببساطة  
الشعور بأننا نبني وطناً كنا نكشف هويته... كان  
الشيء المهم هو أن تكون حياً. (ص ٧٨-٧٩؛ ص ٩٣)

من الواضح أن البقاء على قيد الحياة كان يعنى العيش من أجل شيء ما،  
وبالنسبة لكثير من الطرقات أصبح ذلك الشيء مع الوقت هو الوطن.

اعترف الجميع بأن البقاء على قيد الحياة كان معجزة، ولكنه، مع ذلك،  
يحتاج لإستراتيجيات. وهذه الإستراتيجيات لم تكن، بداءة، ثنائية - دفاعية/هجومية،  
فائز/خاسر - تربط فرداً بآخر. بل كانت ذاتية المرجعية. على المستوى الفردي،  
كان البقاء قضية دلالية، فلا يمكن احتمال حدة الحالة إلا إذا لم يطلق عليها اسم  
"حرب"، لقد تم تجنب الحرب بصورة منطقية: كان الناس يشيرون إلى "الوضع"، أو  
إلى "الحوادث"، ثم يمضون إلى مشاغلهم اليومية<sup>(١١)</sup>. وعلى المستوى الاجتماعي،  
الوجودي، بدا أن البقاء يتطلب تركيزاً على حاجات الفرد وهمومه - إنها فلسفة  
نزلاء معسكرات الاعتقال. تعبر رؤية أحد المعلقين على معسكرات الحرب العالمية  
الثانية تعبيراً قوياً عن المشاعر في لبنان:

كانت الحياة في المخيمات يهيمن عليها هم واحد هو  
البقاء على قيد الحياة... كان الهم الأوحده هو أن تحيا.  
وكل دقيقة كانت مهمة، وكل تأجيل للحكم بالموت كان  
ملحاً. كانت هناك دائماً الفرصة لأن يعيش المرء،  
طالما أن جميع النزلاء لم يقتلوا، ولا حتى في  
معسكرات الإبادة<sup>(١٢)</sup>.

أوصد معظم البيروتيين أبوابهم دون الحرب، واهتم قليل منهم بالخروج من  
حالة التبلد. كانت الوحشية مثل تلك المئات والآلاف من الصور في الجرائد  
والصحف واليوميات طاولات القهوة. كانت الأولى صدمة، وكذلك كانت الثانية

والثالثة والرابعة. ولكن سريعاً، وسريعاً جداً، بدت جميعها متشابهة لأن الجثث مجهولة. وكذلك الأمر مع الكوارث. دائماً ما يتأثر الناس - قليلاً - ثم، إذا ما ظهر أنها حدثت ثانية لشخص آخر، فإنهم يمضون دون التفات<sup>(١٣)</sup>.

عندما كانت تقصف الممتلكات، كان اللبنانيون يعيدون بناءها؛ لأن إعادة البناء، وهو الفن الذى أتقنته الحرب، كان سريعاً وبلا جهد. كل ما كانت الحاجة ماسة إليه كان المال وحماية الميليشيا المحلية التى كانت فى العادة تمول وتؤمن عالمياً، وكانت آمنة فى موقعها. كانت الميليشيا هى الشرطة المحلية، فهى السلطة المحلية الوحيدة فى البلاد التى أصبحت فيها السلطة على المستويين الحكومى والإدارى مثار سخرية. لذا، كان من الطبيعى استرضاء هذه الميليشيات. وهكذا استمرت الحرب، فبتجاهل الميليشيات، وقبول تعدد السلطات والأعمال الوحشية، خلقت جبهة متعددة الأشكال من العنف، ثم استمرت.

ماذا بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك؟ يقرأون أعمدة الوفيات، ويتقصون أولئك الذين فقدوا، ويبعثون برسائل المواساة إلى الغرباء المحزونين؟ يعانون معاناة رهيبة، ولكن بتجرد؟ أم كانت ثمة وسيلة للتمسك بالوعى والتهذيب، دون التأثير بهول المأساة؟ ألن يأتى وقت يستطيع فيه المرء النظر إلى الآخر، لا ليقاقله فقط، بل وليواسيه أيضاً؟

دعوا الناس يواجهون واقعهم ... وتتلقت حولها .. هل سمعها أحد؟ ماذا يفعل الناس لو واجهوا واقعهم؟ يزداد غيظهم، تزداد شراستهم؟ تكره السجاير والخمور المخدرة التى تخفف من الموت غيظاً.

(صور للمهجريين الجائعين العراة، بلا سقوف، يعيشون على الصدقات).

هذا إذا وصلتهم من زعمائهم، ولأنها لا تصلهم لا يجدون غير السرقة واحتلال بيوت الآخرين لاستمرار العيش. تكره العيش على السرقة وتجد العذر للسارق الجائع... ولكن السارقين هم غير الجائعين!! (ص ٤٨)

فى هذا الاقتباس من فى نائمة الحب والكراهية. تحت ديزى الأمير القراء على الوعى والاهتمام بالآخرين. وخلال هذه المجموعة من القصص القصيرة، يتمزق القراء بين العواطف المفرطة، بين حب الأصدقاء والجيران المساندين، وبين كراهية أولئك الذين يشتهون القتل. تنأى ديزى الأمير بنفسها عن حرب السنيتين لعلها تستطيع إضفاء طابع رومانسى وإعادة البناء. كان يمكن أن تكتب - دون تزييف واع للحقائق - أن الحرب قد أطلقت فى المراحل الأولى حالات التوتر المشتركة التى تكاد تكون غير محتملة والمتراكمة على مدار عشرين عامًا. لقد جلبت المأساة المشتركة التعاون والحب.

فى "نحن الذين نحبك"، وهى قصة حقيقية فى مجموعة الأمير فى نائمة...، تبقى البطلة وحيدة فى شقتها المهجورة فى بيروت الغربية، حتى البواب غادر البناية. ولكن، عندما يبدأ قصف القنابل، يعود جيرانها وأصدقائها لنجدتها. وتعلن أن الكراهية موجودة دائماً، والحب سلعة نادرة، وحتى عام ١٩٧٩، كانت تشعر أن كل فرد يمتلك بعض الخير الذى يمكن اللجوء إليه. كان هناك إيمان كبير بأنه:

لا يزال هنا إنسان يتلف، إنسان يريد أن يحب، إنسان  
يتمنى لو يتمنى، إنسان يستطيع أن يمسك باللحظة  
وينتظر.

والإنسان الذى فقد قدرته على الانتظار والأمل  
والمحبة يحمل كل هذه المعانى فى نفسه لأنه يتساعل  
عن سبب ظهورها. (ص ١٢)

أهدت ديزى الأمير هذه المجموعة من القصص القصيرة إلى أولئك الذين سعوا للوصول إليها فى أسوأ الأوقات، كانت رغبتهم فى المساعدة دليلاً على وجود الإنسان فى لبنان تحت الدمار والخراب. الحب كان سلاحاً فعالاً، وقد أكدت السماء هذه القوة فى "كوابيس بيروت":

كل ما فى هذه المدينة ضدنا، لا لأننا ننتمى إلى دينين  
مختلفين، ولكن لمجرد أننا ... نحب..... غريب أمر  
البشر فى هذه المدينة. لو ضمنتك إلى صدرى وقبلتك

لصار كل الذين يرقبوننا من خلف الصخور شبه أعداء  
لنا.. . وإذا اعتدى أحدهم علينا فسيغض الباقون  
الطرف.. أما إذا صفعتك مثلاً، فإن أحداً لن يتدخل لا  
لأنهم سيظنونك زوجتي، بل لأن مظاهر الكره لا تثير  
البشر في هذه المدينة بقدر مظاهر الحب... الكره  
مشهد عادي بالنسبة إليهم.. الحب مشهد خطر.. تهديد  
لهم. (ص ٧٤-٧٥، ١٦١-١٦٤، ٩٧).

وعلمت ست ماري روز، في رواية إتيلا عدنان، أنها "كلما حدثتهم أكثر عن  
الحب، كلما ازدادوا خوفاً" (ص ٧٦).

كان الأمل موجوداً طالما بقي الحب قوياً، لكن الأمر لم يستمر بالنسبة  
لديزي الأمير، فمجموعتها الثانية *وعود للبيع* لا تحمل إهداء. فلم يعد هناك من  
يستحق. الناس، كما قالت، فقدوا أرواحهم، لقد سموها بغضبهم وعدوانيتهم، لأنهم،  
بعكس الحيوانات، لا يقتلون من أجل البقاء، بل للمتعة: "أصبح لبنان مثل كأس  
مشروخة: ربما يمكن ترميمها، لكن الهواء دوماً سيمر من خلالها"<sup>(١٤)</sup>.

*وعود للبيع* مليئة باللامبالاة، حتى أن الاستخفاف المتولد عن الإحباط، وحده  
يستطيع تخفيف الألم. فالأبطال يشكون من الضجر، والتبذل المرعب، الذي حذر  
منه أغلب الكتاب في هذه الحرب:

لو قالت أنا لست سعيدة، لكان هناك إمكانية سعادة  
مفقودة أو منتظرة، لكنها لم تشعر بشيء، أهو سأم؟ أم  
أنه قنوط؟ لا جدوى من تحسيسها بانفعال. الطبيعة بكل  
مخلوقاتنا الظاهرة والخفية غير قادرة على تحريك  
نفسها بانفعال أيّا كان نوعه. (ص ٧)

وفي قصة ديزي الأمير "الصفوف الأمامية والصفوف الخلفية"، كان هذا  
الضجر بعض بقايا حالة زهرة قبل الحرب:

هي لا تحس بشيء... لأنها هي نفسها لا تدرى بما  
تحس. أتحس باللاشيء؟ حتى هذا اللاشيء ليس بالعمق  
الذي يحرك الرغبة فيها للتعلق على ما ترى أو تسمع.  
(ص ٨٥)

في قصة أخرى من **وعود للبيع** تشخص طبيبة حالة زوجة أسىء إليها لا  
تستطيع التحدث بصراحة عن علتها، فتلجأ إلى الطبيبة تطلب علاجاً، والطبيبة  
عاجزة، فعلى المريضة مواجهة زوجها، ووالدها وأخيها، وأمها ومجتمعها. (ص ٨)  
يجب تحدى الجميع.

فالحرمان لم يعد حضناً على التآلف والاتحاد، بل على الكراهية والشك  
والخوف والعدوان. لقد أصبحت الحرب أسلوب حياة متخذة، حقيقتها معتمة، وفي  
تلك العتمة مات الأمل. وبدأت الحلول سخيّة، والوعود كثيرة ومفتقدة للقيمة، كان  
اليأس لا يزال متخفياً في ١٩٧٨، وفي ١٩٨١ أصبح طيلساناً يغطي العالم بأسره.

### أعراض بنيلوبي (\*)

لقد جلبت الحرب الظلام إلى أرض النور<sup>(١٥)</sup>. تنتزع ديزى الأمير من هذا  
الظلام لحظات لا تستحضر الرعب والانفجارات نفسها، بل عتية الشعور. وفي  
"الغد"، كانت البطلة في طريقها إلى المنزل. سمعت انفجاراً فلم تحرك ساكناً. لم

---

(\*) بنيلوبي Penelope: في الميثولوجيا الإغريقية، إحدى شخصيات أوديسا هوميروس، كانت زوجة  
أوديسيوس (بوليسيس) ملك إيثاكا، ظلت تنتظر عودة زوجها من حرب طروادة، رافضة الزواج من  
غيره من الأمراء العديدين الذين مارسوا ضغطاً شديداً عليها وعلى أسرتها لكي تختار زوجاً منهم.  
وأخيراً قالت إنها سوف تختار أحدهم بعد أن تنتهي من نسج كفن والد أوديسيوس، وظلت كل ليلة، لمدة  
ثلاث سنوات، تلك جزءاً من الكفن الذي تنسجه لتؤجل تنفيذ قرارها. وعندها يعود زوجها، بعد عشرين  
عاماً، يتخفى لكي لا تعرفه وليتأكد من إخلاصها. وفي النهاية يكشف زوجها عن شخصيته، ويقتل كل  
هؤلاء الأمراء الطامعين فيها بمساعدة ابنه وخادمه. وتعتبر بنيلوبي رمزاً للإخلاص النادر للزوج.  
[المراجعة]

تسرع. لو كان مكتوباً لها الموت لماتت مهما بذلت من محاولات لتجنب مصيرها<sup>(١٦)</sup>. وما أن دخلت بنايتها حتى أخبرها الحارس أن بعض العناصر المسلحة حاولوا اقتحام شقتها، رغم تأكيده لهم أن الشقة مسكونة؛ فأدّاب السلوك في هذه الحرب لم تكن تسمح للمخربين، مهما بلغ تجردهم من الضمير، بوضع اليد على شقة مسكونة. لم تصب بالذعر، بل بالحزن لدى تفكيرها بالمجهود الذي بذلته في عمل ديكور جديد للشقة. وعلى بابها كان الجيران واقفين بلا حول ولا قوة، رغم أنهم مسلحون. لقد أكد وصولها أنها تسكن الشقة، فانسحبت العناصر المسلحة على مضض وهم يطلقون الأعيرة النارية في الهواء. ومثلما كان رد فعلها على حضورهم مبهمًا، كذلك كان لدى مغادرتهم، لا فرح ولا غضب، بل إدراك ذاهل بأنها نجت هذه المرة، لكن ماذا عن المرة المقبلة؟

هذه القدرية، هذا القبول بحتمية الخسارة والدمار يسكن أعمال طرفيات بيروت. ففي قلعة الأسطى لليلي عسيران، كان من الواضح أن البقاء مسألة حظ: "كنا نعيش ونحن مدركين أنه لا توجد هناك خطة أو حماية باستثناء تشبثنا الشرس بالحياة ومقاومتنا... كلما كنت أعبر الشارع وأسمع رصاص القناص أتذكر مدى دقة الخيط الفاصل بين الخطر والسلامة" (ص ٩١-٩٤)، وفي دموع القمر تصف وصال خالد أولئك الذين أصبحوا سجناء مخاوفهم والذين يحاولون البقاء بالعيش داخل منازلهم، بأنهم هم الذين سيتلقون الرصاصة الأولى من أول قناص. (ص ٢٧-٣٢) وفي *From Under the Debris (من تحت الأنقاض)*، كتبت نهى صليب صليبي عن أم تصر على أن يقضى ابنها، وهو عضو في إحدى الميليشيات، ليلة هائلة أمنة. وفعل ذلك، لكنه يقتل في سريره بشظية طائشة. (ص ٢٥)

ما أقل ما كان يمكن للفرد أن يفعله، غير الانتظار. وتسجل ديزى الأمير في "القمر المسروق" الهموم التي عاناها الناس طوال ٣٢ يومًا من انقطاع التيار الكهربائي. كانت البطلة، في طفولتها، تخاف الغسق والليل الذي يتلوّه، أما الآن في "لبنان بلد الإشعاع والنور"؛ فقد أصبح الظلام هو العادي. حيث كانت الأيام تنقضي في انتظار قاتم لليل خافتة الإضاءة. في هذا الظلام، الحقيقي والمنتظر، كانت تتوق للضوء أكثر من أى غذاء. حتى الموت نفسه كان مفضلًا في الضوء وليس في الظلام، فالظلام كان ظل الموت الحاضر بعناد لا يلين، يشق طريقه داخل كل

لحظة من لحظات الحياة. لم تخل لحظة من الإحساس بالموت والحاجة المصاحبة للضوء. ولكنها فكرت بحزن، لو كان للضوء أن يعود، لكان ذلك وقت سقوط قنبلة. لم يكن الخوف من أن العدو قد يراهم، بل إن الأقدار عاجزة عن مقاومة المهزلة. (في دوامة الحب والكراهية، ص ٧١).

عاد النور، وكانت البطلة مذهولة، تركز كل وجودها في العنصر المسروق: "ما كان يهم هو أنها عادت بعد طول انتظار." لقد شحذ الانتظار المثمر حدة وعيها؛ فللمرة الأولى خلال شهور رأت القمر، لقد أدركت أيضاً أن هذه الشهور قد مرت دون أن تلاحظ انشغالها بالانتظار. لكن، في لحظة الوعي، انقسم الضوء وتنشطر، فلا يمكن الإمساك بالوعي إلا ضمن موضوع.

إن الانتظار المعروف والمسجل هو الذي يعطي الحاضر شكلاً، وعلى مستوى منطقي، كان فراغ الانتظار نفسه هو الإستراتيجية الفعالة للبقاء. والوعي بانتظار لا شيء هو الشيء الوحيد الذي يمكن من خلاله تجاوز الوقت؛ انتظار اللحظة التي يجعل وصولها الانتظار ماضياً/ضائعاً. ويتضح تجاوز الوقت في "اللحظة". بينما تقرأ البطلة إحدى الصحف، تتسائل عما سيطبع غداً عن اليوم. ويتيح لها هذا السؤال العيش في حاضر أبدي، والذي، مهما كان محفوفاً بالمخاطر، يساعد على إبقاء المستقبل معطلاً، ويصبح الماضي في الذاكرة هو الجوهر:

الساعة هذه... الدقيقة هذه... اللحظة هذه.  
ماذا تفعل هي في هذه اللحظة؟ البيت نظيف؟...  
ماذا في هذه اللحظة من جديد؟... ماذا فيها من  
جديد؟... جديد تنتظره.  
لا،... لا تريد أن تنتظر سيصبح الانتظار ماضياً بعد  
لحظة تالية...  
الدقائق تمر. الساعة انتهت. ماذا أحست؟  
أخبارها تاريخ قديم حدث أمس قبل أربع وعشرين  
ساعة بكل دقائقها ولحظاتها. (ص ٨٨-٨٩)

الصحيفة هي الحاضر عندما يحدث. وبتعبير آخر، فإن تسجيل الأحداث لدى حدوثها هو الإمساك باللحظة<sup>(١٧)</sup>.

الانتظار يفترض مستقبلاً، شيئاً يُنتظر. عندما كانت تكتب في *دوامة الحب والكراهية*، كان لا يزال ثمة مجال، مهما كان صغيراً، للأمل في أن تكون هنالك أخبار ليست "رهيبة جداً، أخبار ليست عن الخراب الكبير والظلام الدامس". (ص ٣٥). إن شذرات الأمل القليلة هذه المستخرجة من ظلام يأس سريع الانتشار هي التي أتاحت لبطل "المستقبل" المغامرة بمغادرة شقتها تحت قصف عنيف لتشتري لنفسها ثوباً يناسب الربيع وكذلك الخريف. لم يكن ثوباً للوقت السراهن، وإنما لمستقبل يمتد بتمهل على مر الفصول. فالشراء لم يتم بتهور أعمى وتبلد مشاعر، بصرف النظر عن حقائق الواقع، بل جاء بوعي، فيما يشبه التحدى للواقع، أو ربما بالرغم منه. كان تصريحاً بأن الانتظار سيستمر - الانتظار للربيع وللخريف ولحالة سوية ممكنة تالية: "إيماني بالإنسان كبير وألمي لضياعه أكبر، ولكني مع "مُنتظرين أنتظر وأنتظر ولن أهرب من الانتظار" (ص ١٢). في "المستقبل" كان دافع البقاء خارج نطاق السيطرة، يكاد يكون مشيناً بأنانيته، برغبته في مستقبل للذات. هذا الدافع قطع الاهتمام بالآخرين، لكنه، رغم ذلك، لم يكن عدائياً. (ص ٣٦)

الانتظار، كما نعرفه، قد يكون حيلة للوعي، ومن ثم لمكافحة التبدل الذي هو أكثر غرائز البقاء طبيعية. لكن حتى هذا الانتظار الواعي يبقى سلبياً حتى ينتشر اليأس. عندها تكون النساء - وهن "الأخر" الهامشي، اللاتي ينتظرن ويعرفن أنهن ينتظرن - هن اللاتي يتلقين الضربة الأقسى. كانت النساء موضع الوعي، ولفترة من الزمن، خلق الوعي إمكانية المواجهة، وبالتالي تفويض غير المقبول. وعلى أية حال، فمع مرور السنين أصبحت الحرب شاملة ولا مفر منها، لكن الوعي لم يكن كافياً. لقد حان وقت الفعل، فالانتظار لم يعد استراتيجية فعالة.

لقد جاء عنوان *وعود للبيع* ملائماً: فالمستقبل خاوٍ، والوعود تحولت سلعا تباع وتشتري من قبل تجار الكذب. وقد تحسرت إحدى بطلات ديزي الأمير قائلة: "إلى متى سيطول الانتظار؟... الأمل مات... الانتظار مات" (ص ٧٧-٨٠). ليست

هناك نهاية محددة منظورة، لا نصر أو هزيمة لكسر الجمود الراهن<sup>(١٨)</sup>. كان لا بد من مساعلة الانتظار، العرف المعتاد للوجود في زمن الحرب. ولد الوعي بالانتظار يقظةً ووعياً بالمستقبل، لكنه أكد أيضاً خواء التوقع. كان الشيء الوحيد المتوفر بكل تأكيد هو اليأس. لم تكن النجاة من كل هجوم خلاصاً، بل مرحلة من مراحل الانتظار لهجمات أخرى. ومع الوقت، لم يعد الوعي وحده كافياً: كان ينبغي أن يتحول إلى فعل.

واجهت ديزى الأمير المجتمع بالتحدي. تشكك في كل شيء: الانتظار، الهرب، دور المرأة، دور الرجل<sup>(١٩)</sup>. يمكن للقراء متابعة تطور ردود أفعال الأفراد حيال الحرب من *في دأومة الحب والكراهية* وحتى *وعود للبيع*. البطلة الوحيدة التي غمرها ظلام الحرب ووحدتها اكتسبت آخر. وكان هذا الآخر ذكراً. ولم يعد البقاء حالة تجريدية أو سلبية تعبر عنها محاولة الوعي الفردية. البقاء هو المواجهة والتحدى.

وفي *في دأومة الحب والكراهية*، تنتقد ديزى الأمير رجلاً حصل على عرض عمل في الخارج وبرر رحيله بزعمه أن الوطن هو حيث تكون العائلة سوياً. وفي "الدليل" تريد الراوية أن تتركب هاتفياً لكي تتمكن من التحدث إلى الأصدقاء، لكنها تتساءل، أين هم هؤلاء الأصدقاء؟ وبينما هي تتصفح دليل الهاتف بحثاً عن الأطباء، تدرك أن معظمهم لم يكن هناك:

معظمهم ترك لبنان وسافر. لم يعودوا قادرين على تحمل حرب أخرى.

كلهم قالوا هذا في القسم الأول من الحرب، وأقسموا، وأقسمت معهم، أنهم لن يمكثوا في لبنان إذا عاد القتال، وقالت هي. هي قالت إذا عاد الظلام.

وعاد القتال وعاد الظلام وترك الأصدقاء لبنان وبقيت هي.

كانت تقول أنها مواطنة عربية غير هاربة. (ص ٦٤)

فى رواية أمية حمدان *الأزرق القلم مع الريح*، تقول ندى: "لا... لن أغادر بيتى... لن أسمح لهم بتمزيق وطنى!" (ص ٨٣؛ وأيضاً ص ١١٠) وفى *جسر الحجر*، لليلى عسيران، تردد سكينه مثل هذه المشاعر. فطالما حثت الرجال على البقاء والعمل فى الأرض بوصفه أكثر الأفعال الهجومية تأثيراً، وعليهم التوقف عن الكلام الكثير:

لا أحتاج اجتماعات ومظاهرات لأحب وطنى. لن  
أغادره كما فعلوا. سوف أموت على ترابه، سأظهر ليلاً  
كشبح لأخفق العدو. (ص ٩٠-٩١).

فى *أنتم يا من أحبكم* كتبت ضياء قصبجى عن رد فعل امرأة على مغادرة حبيبها. فعندما أعلن نيته وأراد منها مرافقته، أجابت:

- لكننى أحبك
- فلتسافرى معى
- وأحب وطنى
- فلتبقى إذا
- وحبنا...؟
- أسافر وأحبك... تبقيين وتحبيننى.. تسافرين معى ونحب بعضنا بعضاً أو نفترق ونحن متحابان.. أموت وأحبك.. تموتين وتحبيننى...
- هل كنت جاحدة حين رفضت أن أرحل معك... مخلفين  
أثارنا.. وأماكن لقيانا... وأشجار وطننا الجريح...؟ هل  
خيل إليك أن حبى لم يكن حباً عظيماً.. ولم يكن أسراً؟

تبدو القصة التالية تكملة لها، تسأل البطلة نفسها بدهشة: "كيف نسيته بمثل هذه السرعة؟ ولم يمض على فراقنا سوى بضعة شهور!" (١١٦-١٢١). وفى *من تحت الأنقاض* تؤكد نهى صليبي أنها لم ترغب فى الرحيل: "دعنى أمت فى وطنى ولا أعانى غصة عدم الانتماء" (ص ١٤، ٣٢) وكتبت توينى فى *سجلات عاطفية* (Archives Sentimentales): "أنتمى لأرضى المجنونة، التى أخلقها بموتى" (ص ٦١).

لم يقتصر إدراك أن المرأة هي التي بقيت وأن الرجل هو الذي رحل على الطرفين، فكما كان الأبطال الرجال في كتابات طرفيات بيروت يعكسون لغة الأدب الذكوري، فإن البطلات في كتابات الذكور يعكسن لغة أدب نسائي. فعندما غادر إريك، في رواية أندريه بيركوف *حرب الآخرين* (*La Guerre des Autres*)، "البلد الذي لم يعد موجوداً" (ص ٤٤)، أدرك أن حبيبته لونا سوف تبقى في كل الأحوال. وعندما عاد إريك في النهاية للحرب، وجد أنها ليست كما يشتهي وقرر الرحيل، أراد من لونا أن تراققه، فتقول له:

"أنا مرتبطة بهذه الأرض بكل خيط في نسيج كينونتي.  
كل شخص يسقط يحفر موته على جلدي. المستقبل هو  
خيارى الوحيد، وسوف ينتهى يوماً. سوف نتعلم كيف  
ينظر أحدها للآخر "وجهاً لوجه".

"لن تستطيعى الاستمرار هكذا"

"بل أستطيع، فأنا لست وحيدة. والمرء يعتاد على هذا.  
هنالك دفء الآخرين، العائلة والمصير المشترك. إنها  
أشياء تستحق. هل تعتقد أنني أستطيع التنفس في  
باريس وأنا أعرف أن أهلى ممدون فى الممرات فى  
انتظار انفجار القذيفة التالية؟" (ص ٨٤-٨٥).

## غرفة تخص المرء وحده

كيف حدث أن بقيت النساء، النصف غير المرئى سابقاً من المجتمع اللبناني، على ولائهن، بينما كان الرجال يغادرون؟ من يستحق أن يكون المواطن فى لبنان الجديد؟ إن هذا السؤال عن الجدارة الوطنية سمح بتقييم استعاضة للنظام فى مرحلة ما قبل الحرب. ففى قصة ديزى الأمير "درجات السلم"، من قصص *وعود للبيع*، ما أن تدخل الخادمة الصغيرة مرحلة البلوغ التى دخلتها بسرعة كبيرة دون إرادة منها، حتى تدرك أنها لا تملك شيئاً مطلقاً، ولا حتى "غرفة خاصة بها" (ص ٤٠-٤١).

(٤٢)، وتتمنى "ليتنى سلحفاة تحمل بيّتها على ظهرها تدخله حين تشاء وتغلق الأبواب خلفها" (ص ١٩). حسناً... ربما كانت تمتلك شيئاً واحداً، شعرها. وباطمئنانها إلى هذه المعلومة، تذهب إلى أحد صالونات التجميل النسائية آملة في أن تتغير، مثلما كانت سيدتها تفعل. وتصدم عندما ترى نساءً مصطفات أمام المرايا، ورؤوسهن حبيسة غطاء حديدى. وتدخل زبونة على عجل، كان زوجها قد أُنذرها بأنها إذا لم تصبغ شعرها بلون أفتح فلن يصطحبها معه ذلك المساء. ويتردد مصفف الشعر لكنه يوافق فى النهاية. وتترك الخادمة أن ما افترضت أنه الشيء الوحيد الذى تملكه ولا يمكن سلبه منها - شعرها - قد تؤول ملكيته، فى بعض الحالات، إلى الرجال (ص ٤٧).

ليس للنساء سيطرة على شعرهن؛ لأن أجسادهن لم تكن أبداً ملكاً لهن. فى "وجهان وامرأة واحدة" لنهى سمارة، يحب عبد الله شعر زوجته، ويدعى أنه بقى معها بسببه. وما إن تشتد سخونة الحرب حتى يغادر عبد الله إلى باريس. لم تعترض زوجته، لكنها بعد مغادرته مباشرة تقص شعرها: "لم تشعر بأى حزن... أرادته أن يراها الآن لنسبه تلك الذكريات الجميلة" (ص ٩٤). لقد أعطاهما مظهرها الجديد القدرة على رؤية الماضى من منظور جديد، تذكرت أنه كان يتشممها ويلعقها عندما يكون ثملاً، وكيف أنه كان يشكو من أنها لم تدعه أبداً يشعر أنه يمتلكها. وما كان لها أن تدرك سوى الآن أنه كان محقاً، على الرغم من أنها لم تكن واعية بمقاومتها له فى ذلك الوقت. كانت تشعر على الدوام بأنها كانت من ممتلكات رجل ما، ولم يكن الزواج سوى تغيير فى الملكية، لكن عبد الله شعر بمقاومتها. وفى كل يوم، كان يترك مصروف البيت على الطاولة وهو يعرف أنها كانت تكره أن تأخذ المال من يده. فعلى مستوى ما دون الوعى كانت ترفض دوماً ذلك النوع من العهر الإجمالى الذى يتضمنه الزواج<sup>(٢٠)</sup>.

هذا المستوى شديد السلبية من المقاومة يمثل مساحة صوت المرأة قبل وأثناء القسم الأول من الحرب. فالنساء فى القصص القصيرة لـديزى الأمير، والزوجات تحديداً، ضعيفات وغير آمنات. فى *وعود للبيع*، تصرّح بأن هذه الحالة كانت؛ لأن النساء كن على الدوام أهدافاً للرغبات الداعرة من قبل الرجال (ص ٩٢). كتبت أن النساء ينشأن اجتماعياً بطريقة تشعرهن بالذنب لأنهن نساء

(ص ٥٧). وفي قصة أخرى "مرايا العيون"، البطلة هي المرأة الوحيدة في أحد المطاعم. يمزقها القلق: "ما ننبى إذا كنت المرأة الوحيدة في قاعة طعام فندق يغص بالرجال؟" (ص ١٩). ومن أجل القصة وكذلك النقطة التي تحاول توضيحها، تغادر البطلة المطعم دون تناول الطعام. لقد استقت المؤلفة هذه القصة من الواقع، فقد وجدت نفسها ذات مرة المرأة الوحيدة بين مجموعة من الرجال الذين يتناولون الطعام، لكنها بقيت ثابتة<sup>(٣١)</sup>. والقرار الألبى الذي اتخذته بمغادرة الغرفة يجعل الأزمة أكثر حيوية، فهذه البطلة ليست مختلفة عن غيرها من النساء، ليست امرأة تستطيع تحدى عواقب الخزي الاجتماعي عند التصرف كالرجال، كلن تأكل وحدها، دون حماية من رجل، في غرفة مليئة بالرجال. لقد استسلمت للميل الأنثوي الطبيعي بتجنب المواجهة، وغادرت المكان ومعدتها خاوية.

في "القطة والخادمة والزوجة"، ليزى الأمير، تشعر امرأة بالشك في إخلاص زوجها، خاصة مع الخادمة. وفيما كانت تفكر بأنسب طريقة للرد على سوء سلوك الخادمة المفترض، تتفجر الأخيرة في نوبة غضب، فقد اتهمها السيد بالكذب والسرقة! وتتساعل في غضبها: "هل أنا زوجته... حتى يرمى غضبه في وجهي؟" وتحت الشعور بالانسحاق تتبع الزوجة الخادمة وهي تخرج تاركة العمل. وفي الشارع تتردد عندما يعبر الطريق قط أسود: حتى هذا القط الضال الجائع يتمتع بحرية أكبر من السيدة الغنية المتزوجة (ص ٣٤-٣٥). الحرية سلمت بالهزيمة، وكذلك الغضب<sup>(٣٢)</sup>. العاطفة الوحيدة الباقية هي الحزن (ص ٦٥). يمكن للنساء المتزوجات إعلان الحداد لكنهن لا يستطعن الاحتجاج، فما نفع هذه السلبية؟ لا شيء.

## الفعل والعجز

لقد ولت أيام السلبية. ففي عود للبيع، ما يهم هو الفعل النشط، للتغلب على اللامبالاة والقلق. والسلام طبعاً هو الطموح، ولكنه ليس السياق. يجب تبني منطق الرصاص دون اللجوء للسلبية. لقد حان وقت رفض الأحلام والوعود التي هي صمامات الخداع الذاتي والهروب<sup>(٣٣)</sup>.

كان مفهوم البقاء قد بدأ في التغير. لم يكن هذا المفهوم يعنى استمرار العيش السلبي، بل الاعتراف بأن البعض قد عانى خلال القصف والنيران المتبادلة، ولم يهرب، وبأن ذلك الذى استطاع البقاء يستحق الإشادة به. لقد أصبح أولئك الناجون أقوى وأصبح فى استطاعتهم المبادرة واتخاذ القرارات.

فى قصة "المستقبل الحاضر والماضى"، من مجموعة *وعود للبيع*، تقرر البطلة ألا تتزوج، وقد جلب هذا القرار الارتياح واليقين:

كانت تدرى... تدرى أن هذه هى فترة الغروب.

وسيعقبها الليل بوحشته.

وغدا... غدا تطلع الشمس

غدا.. صباح جديد.

غدا يوم جديد. (ص ١٤)

قبل اتخاذ هذا القرار، شعرت أنها مبعدة، مشيئة بانشغال خطيبها بحبه وسعادته الخاصة.

كان اتخاذ القرار تعبيراً عن تأكيد ذاتي جديد للنساء فى لبنان؛ فقد كان إحباطهن يجد بؤرة. *إن وعود للبيع* سجل أدبي لحيوات تمضى فى توتر. وهذه القصص، قبل أى شئ، هى هجمات على موقف أبقي الحرب مستمرة<sup>(٢٤)</sup>.

وتوجد الإدانة الحادة للموقف الذى أبقي الحرب مستمرة - اللامبالاة أو الهرب - فى قصة "وجهان وامرأة"، فى مجموعة نهى سمارة *الطاولات عاشت أكثر من أمين*. فمثل العديد من الرجال يغادر عبد الله لبنان لكى يعول أسرته. لم تفكر زوجته حتى فى الاعتراض على قراره بالرحيل بدونها، والواقع أنه اتخذ قراره على أساس أنها لم تتدخل قط فى شئون أحد، ولكن ما إن رحل عبد الله، وقبل أن يمضى يوم واحد، كان غيابه باقياً.

هل ذهب إلى غير رجعة، أم لفترة الحرب؟ الأمران كلاهما سيان. وبدأت تفكر. لقد أتيح لها أخيراً وقت لتأمل ماضيها، واكتشفت أنها لم تعيش قط حياتها بشكل مباشر، بل كشئ ثانوى. كانت خبراتها ومفاهيمها على الدوام من خلال

وساطته (نادرًا ما تحدثت عن زوجها باسمه، بل استخدمت الضمير المفرد المنكر).

قصت شعرها بطريقة تكاد تكون غريزية. لقد أراد امتلاكها بسببه؛ لذا يجب أن يُقصر. وما إن قصته ثم صبغته بالأبيض حتى بدأت ترى وجهها يتغير. شعرت • بدايةً أن ملامحها أصبحت أكثر قسوة، وشبهت نفسها بضابط أنثى من النازى - بعيدة كل البعد عن المخلوقة الضعيفة الخاضعة التى تحميها رغبة زوجها الاستحوانية الشرسة، لكنها ما أن استمرت فى التحديق فى صورتها المنعكسة فى المرأة، حتى رأت أن "ملامحها ملامح رجل". ارتدت الجينز، وقميص كاكى، وأخذت مسدسه. قررت خوض التدريب العسكرى، وبتغير مظهرها شعرت أنها محمية. لم يعرّها الرجال فى ميدان التدريب أى اهتمام، وبدأت تشعر أنها حرة.

وعندما شعرت للمرة الأولى بالرغبة الجنسية، وجدت أنها تستطيع أن تشبع نفسها كما كان يفعل زوجها، إن لم يكن أفضل. كانت تكتسب السيطرة على جسدها وتعترف باحتياجاته، لكن من ذا الذى له أن يلبّيها؟

أخذت تفكر فى الرجال الذين تعرفهم.... لم تفكر بأحدهم يومًا كرجل.. كانت لهم أصوات مختلفة، إنها تذكر أصواتهم جيدًا ولكنها لا تستطيع أن تستجمع قسَمات وجوههم أو طول قاماتهم، أو عرضها، كانت تراهم من خلاله، من يرتاح له ترتاح له. (ص ١٠١)

لكن أحدهم كان مختلفًا. إنه "منح"، فقررت مطارنته. كانت قد بدأت تدرك أن ثمة خطأ ما فى علاقتها بالعالم، ولكن بما أنها اختارت أعز أصدقاء زوجها فإنها لم تستطع الانفصال تمامًا.

"كانت تراهم من خلاله"؛ لقد عاشت الحياة من خلاله. ويتضح هذا الوجود بالنيابة من خلال الأسلوب الذى كتبت به هذه القصة. فالتعبير عن الكل يقدم فى صورة إيقاع سريع يكاد يكون متقطعًا، والبطلة تقدم وصفًا تفصيليًا لمشاعرها ومزاياها الجسدية وأنشطتها، ثم ذكريات هذه الأنشطة عادة فى صيغة المبني للمجهول، ودون تعليق، فلمحات العودة ذات البعد الواحد إلى مشاهد من الماضى

لا تسمح للقارئ بالهروب من واقعية التجربة، بل تجبره على الاندماج التام مع اللحظات. هنالك القليل من التأمل، ولكن هناك إدراكاً تدريجياً للماضي بوصفه سلسلة من الصور التي لم يتحقق لها العمق والمعنى إلا لدى نقلها عبر مستوى جديد من الوعي. كانت قد بدأت في إصدار الأحكام، وبدأت تشعر بالرفض ينمو داخلها بعد أن رحل (ص ١٠٤). في البداية، لم تتعت قراره بالجبن، لكن نظرة المجتمع المحترقة لفعله أخضعت تساهلها للاختبار؛ فعندما نزل أحد الجيران إلى الملجأ مع البطلة ووالدها، وأشار إلى شكاوى عبد الله على مدى العام ونصف العام السابقين، شعرت بحساسية تجاه نبذة التعليق.

بدأت تقارن الرجال في حياتها: والدها كان رجلاً؛ لأنه لم يترك عائلته أبداً بل تحمل مسؤولياته كاملة، أما زوجها فلم يكن كذلك. لكن حتى "الرجل" في حياتها، أصبح بلا حول ولا قوة - فقد شل والدها بعد وفاة والدتها بعامين، وعندما تذكرت هذا فوجئت بأنها لم تستطع تحمل شفقة أى شخص باستثناء عبد الله، رغم أنه قوَّض شعورها بالكرامة. كانت قد قبلت تقلباته بصمت، أما الآن، وبعد فوات الوقت، فقد رأت أن سلوكياته كانت مثل أحاديثه الفارغة عن "الثورة" - كانت كلها ادعاءات. لقد افترض أنها صدقت، وأنها تعجب بأى شيء يقوله أو يفعله. ومن باريس، كتب لها عن الألم الذي يعانيه، حتى مديره لاحظ هذا. وأكد لها أنه بمجرد انتهاء الحرب، فسوف يعود - لا بد أن تصلى لكى يسود السلام، لعله يعود! اتصلت بمنح.

هذه القصة تتابع تطور امرأة من الاعتماد السلبي الصامت إلى القوة والتحدى. وهى تصل إلى لحظة قوتها من خلال غياب الرجل الذى كان من المفترض أن يعطى، وقد أعطى، حياتها معنى وشكلاً. بدأت عملية التغيير عندما قررت خوض غمار التدريب العسكرى بناء على اقتراح منح. لقد أثارها التدريب، ولدهشتها تمننت لو لم تكن تطلق النار على دمي بل أشخاص. وقد حيد هذا الاكتشاف للعدائية خوفها وزرع فى داخلها بذور الاستقلال. كان عليها التخلص من آخر آثار عبوديتها للرجال: والدها الذى خاطب عجزه واحتياجاته حس المسؤولية عندها<sup>(٢٥)</sup>. كان عليها أن تكون وحدها، فرتب منح انتقال والدها للمستشفى وامتدح قرارها، فهدأت شكوكها وشعورها بالذنب: كان قرارها لا يزال بحاجة لخاتم الموافقة من رجل<sup>(٢٦)</sup>.

وأخيراً حصلت على غرفة خاصة بها، ولأول مرة منذ ولدت توفّر لها المجال للتفكير والتصرف باستقلالية، وعبد الله، إن عاد في النهاية، سوف سيجد شخصية مختلفة تماماً عن المخلوقة الرقيقة التي تركها<sup>(٢٧)</sup>. كانت تعبر من السلبية إلى الوعي والرفض لما كان سابقاً من المسلمات<sup>(٢٨)</sup>. كانت تتحول إلى المركز، الذات، بالتباين مع الرجال الذين هم، بالنسبة لها، الهامش، الآخر. وعندما كتب عبد الله من باريس عن وحدته وأشواقه، قال أن "الانتظار يتملكه" (ص ١١١). إن سلبية الانتظار - والتي هي في العادة ملاذ الأنثى - قد فرضت على الرجل. انتظر عبد الله، فيما تحركت زوجته، لا كمرأة له، بل بدلاً منه.

## تفكك النظام الأبوي

صاغ جان بيثك إشتين رمز المرأة بوصفها مرآة في سياق الحرب:

النساء، اللاتي رفضن الصورة المستمدة من "الآخرية"، ميالات إلى التماهي مع الرجال وعالم الحرب لدى الرجل. أما المرأة التي انطوت على ذاتها التاريخية، فقد تراجعت إلى حقبة المرأة التي كانت فيها المرأة غارقة بالكامل في رمز المحارب. لكن في هذه المرة فقط، ترفض المرأة المكتملة أن تكون مرآة للرجل المحارب؛ فتحطم المرأة وتتماثل بالكامل مع الرجل. وعندما تنتظر إلى المرأة لا ترى الآخر المسالم (لأن هذا سيبتاحها ويحيلها إلى وضع أكثر التباساً)، بل هوية الذكر المسيطرة، التي أصبحت هويتها<sup>(٢٩)</sup>.

هل كان هذا الافتراض لدور الذكر العدائي، على الأقل عند نهى سمارة، علامة على نهاية دور الأنثى كآخر مسالم؟<sup>(٣٠)</sup> لا أعتقد. قد يبدو الاحتمال الأقرب أن هذا التغيير في الحالة من "الآخر" السلبي إلى "الذات" الإيجابية (فقد بدأت النساء في رؤية أنفسهن يلعبن دور الشخصيات الرئيسية، إن لم تكن الوحيدة) كان علامة

على حدوث تغيير في وعى المرأة بما يجب أن يكون عليه دورها المناسب.

وبينما بدأت النساء في إعادة تقييم أدوارهن، بدأت يتساءلن أيضاً عن دور الرجال، ماذا كانوا يفعلون؟ هل ما زال الآباء على رأس نظام الإعالة التقليدي؟

في مجموعة ديزي الأمير الأخيرة، وعود للبيع، يستطيع القراء أن يستشفوا غضباً موجهاً نحو الرجال، والآباء بصورة خاصة<sup>(٣١)</sup>. فقد كشفت الحرب مواطن ضعف كانت في السابق مخبأة خلف القسوة والمسافة الاستبدادية. تهاجم قصص ديزي الأمير أسس الثقافة اللبنانية نفسها؛ ففي "درجات السلم" تساء الخادمة من والدها الذي جعلها تخدم في المنازل وهي لا تزال طفلة. ثم اختفى.

كم هي تكرمه هو [والدها]... يجب احترام الوالدين.  
يجب محبة الوالدين. نعم يجب احترامهما ومحبتهم..  
ولكن لم يجب هذا؟ أمي فريضة على الأبناء وحدهم؟  
(ص ٣٩)

المرأة في "القطعة والخادمة والزوجة" تنتقد والدها بقسوة، وهو وزير في الحكومة كانت تعرف أنه لص. لكنها تعرف أن المرأة إذا كلن والدها عظيماً فإن ذلك يجعلها شخصاً مهماً. وفي موجة غضب يائسة، تتمنى لو كان في استطاعتها نشر حقيقة نفاقه. كم سيقلق هذا زوجها! وجدت نفسها عالقة في شبكة من علاقات الحماية التي سلبتها حقوقها الفردية، حتى إنها لم تمتلك من السيطرة على جسدها ما يكفي لتدميره، هل عليها أن تتحرر، عندها سيجبر والدها طبيب العائلة على أن يقسم أن وفاتها كانت لأسباب طبيعية:

حتى الموت... حتى الموت بمنعني الآخرون من  
الاستمتاع به وأنا.. أنا التي لم أعش حياة طبيعية، ألا  
يحق لي رفض الحياة؟ ألا يحق لي إعلان هذا؟  
(ص ٣٣)

لم تكن طرفيات بيروت يتخلين عن المسؤولية، بل كن يشرن إلى خطأ جسيم في مجتمعهن. كن يحاكمن البناء الأبوي الذي أخضع المرأة لحكم الرجل، والذي

كان لا أخلاقياً في أغلب الأحوال. كانت الحرب قد بدأت تقويض هذا البناء وإظهار أن أساساته كانت من رمال متحركة.

كانت **الطفل المكنن** (*Le Fils Empaillé*) لفينوس خورى جاتا، رواية رمزية عن الحرب تقتفى أثر مراحل انهيار بيت الوالد، وتنفذ من خلال موشور لعائلة يدمر رجالها بعضهم بعضاً، وتنتظر نساؤها في صمت اكتمال الدمار.

تحكى الرواية قصة فردريك من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى السنة الثالثة من الحرب اللبنانية، منذ كان شاباً حساساً حتى أصبح رجلاً بشعاً في منتصف العمر. وفي الخاتمة المكونة من صفحة واحدة يظهر عفريت وهو يسير مترنحا عبر نيران القناصة. لقد أصيب مرتين، لكنه ما يزال يتجه نحو عنف غير قادر على أن يؤذيه فهو ميت جزئياً أصلاً. رأسه ميت، والجميع يعرف، حتى القناصة لا يصبون إليه (ص ٢٢١). إنه:

.....شخص ميت لا يحد عليه أحد، ولا حتى أى مسحة  
من سواد، أو أى وردة مهما كانت صغيرة على كرسيه  
المعتاد فى غرفة المعيشة... شخص ميت لم يدفن أبداً،  
أو ميت دفن فى نفسه، غاص يوماً ما فى بئر نفسه ولم  
يصعد ثانية أبداً (ص ٨).

فى أحد مستوياتها تبدو الرواية قصة شاب أكثر حساسية وتوخّداً من أن يستطيع البقاء، مأساة عبقرى خنفته التقاليد. وفى مستوى آخر، فإنها قصة تفكير منزل أب من خلال جنون الابن الذى سمح لغرفة البنات بالتنفس.

لم يستطع والد فردريك فهم عبقرية ابنه، لذا فإنه يرسله إلى مستشفى للأمراض العقلية لكبح خياله الجامح والقضاء عليه (ص ١٩٢). وينجح، لكن العلاج بالصدمة الكهربائية يفاقم كراهية فردريك لوالده. إنه يخشى من أن والده إنما يريد قتله. وأخته، الراوية، تمتلكها شكوكها الخاصة التى تريد إبعادها:

ما من شيء مثل إدانة والد لولده، يؤكد لى هذا صوت  
فى داخلى. إنه لأمر بشع جداً أن يهرب الآباء أبناءهم،

ويدفعوهم إلى تناول المخدرات ومن ثم إلى المصحات العقلية، لأنهم يزعمون أنهم غير قادرين على إرسالهم إلى مراكز إعادة التأهيل. (ص ١٩٩)

تدريجياً تتوصل العائلة إلى رفض الوالد، وفي كل ليلة يمارس تمارينه في غرفة المعيشة: المشى ثلاثة كيلومترات صعوداً وهبوطاً. ويتمنى فرديريك، بغضب حائق على الأبوية المستبدة التي لا وجه لها، لو أنه يستطيع الإمساك بآلاف الكيلومترات التي قطعها والده ولفها حول عنقه العجوز، وأن يشدها حتى يخنقه (ص ٩٩). وبالرغم من أن موقف فرديريك ضعيفاً، فإن علاقاته السلبية قد أعطته على الأقل جوهراً يمكن تدميره بقوة. أما أختاه فليس لديهما جوهراً أبداً؛ فنادراً ما تذكران، وإن جاء ذكرهما، فهذا يتم وكأنهما لا تنتميان إلى العائلة، التي تضم الأب والأم وفرديريك وربما دايين - ودايين فقط لأنها هي التي استأنفت رواية كل شيء. لكن دايين على علم باستثنائها من الثالوث الذي هو في الواقع العائلة الأبوية الحقيقية. وعندما تترك فرديريك وتذهب للريف لزيارة عمته تتلقى رسالة من فرديريك. وتملأها النبرة المرعبة للرسالة بالخوف، وتسقط أفكار انتحاره المحتمل دموعاً لم تستطع السيطرة عليها لا يراها سواها (ص ١٦٩). لم يعرها أحد أي اهتمام. وهي، وربما أختاها أيضاً، موجودات فقط بوصفهن انعكاساً لمفاهيم الآخرين واحتياجاتهم، وفي هذه الحالة فإن الآخر المعنى هو فرديريك.

إن فرديريك قلق من أن دايين قد تتزوج، بالطبع ستتزوج كل أخواته. أولئك الأخوات لسن أكثر من صيغة الجمع للمشكلة التي تمثلها إحداهن. بالنسبة إليه لا وجود لهن في صيغة المفرد. ولا يعتقد فرديريك أنه سيكون من اللائق أن يجد لأخواته أزواجاً. فهو يرى من الضروري، من الضروري جداً، أن يرفض تناول الطعام إلى أن تتخذ دايين قراراً. ويقدم جمع من الخطاب أنفسهم، بمن فيهم مسن مهاجر إلى أميركا الجنوبية، وهو الخيار المفضل لدى العائلة. وبعد أن ثبت أن هذا الخطاب غير مناسب إطلاقاً، أعلن فرديريك: "إن نتزوج المتحذلق!" (ص ١٥٢). لاحظ ضمير المتكلم.

كم لجنس الذكور من امتيازات. إنه محط أنظار الجميع، خاصة والدته، ودايين تنتقد علانية هوس أمها بفرديريك، فعندما يمرض لا تبرح السرير. وتخبره

أمام الآخرين كيف شعرت به وهو بعد جنين، مستدعية ذكريات ذلك التقارب الفائق (ص ١٥٣، ١٦٠). وخلال مرضه، تصبح هلمشية العائلة إلى جوار سليلها الذكر واضحة كالبلور: فهم يأكلون فقط عندما يجوع، ولا يتحدثون إلا بعد أن يقول كل ما لديه. وحين تسقط والدته طريحة الفراش، يخبرها فريدريك أن عليها ألا تموت لأنه يحتاجها، فتبرأ من فورها (١٨٦-١٨٧، ١٩٨).

إن فريدريك هو سبب بقاء أمه، وبقاء والده أيضاً. وبعد رحيل فريدريك، يضعف والده:

محروماً من ضحيته الرئيسية (فريدريك)، الشخص الذى  
مارس عليه طغيانه بصورة خاصة، كبر والدنا فجأة.  
وحذا المنزل حنوه فظهرت عليه التجاعيد والتصدعات.  
(ص ١٢١)

هذا هو الرابط الأوضح القائم بين الوالد، الأب، المنزل، والنظام الأبوى<sup>(٣٢)</sup>؛ فالنظام الأبوى يتطلب الخضوع التام، وتعتمد سلامته على ذلك. وعندما يواجه التحدى فإنه يرد بعنف فارضاً العقيدة أو الطرد. وبما أن الخيار الأول فى هذه الحالة قد فشل، لم يبق سوى الثانى. لقد لفظه المنزل (فريدريك) حالما ثبت، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه مختلف عن الآخرين" (ص ٢٠٧). لا يمكن التسامح مع الاختلاف، ويجب إزالته بأى ثمن.

وفى أحد مواسم أعياد عيد الميلاد تتفجر العلاقات، فى لحظة عفوية يلتقى فريدريك ووالده فى عناق عاطفى حميم هو آخر اتصال بينهما (ص ٢٠٩)، ثم يستدير فريدريك نحو والدته ويتهمها بتجاهل زوجها، وتركه يهرم. لكنها ترد بحسم أنه قطع الأشجار بوحشية فى أحلامها دون التفكير فيها أو فى الأشجار التى يكت (ص ٢١٥-٢١٦). لا يكثر فريدريك ويرحل، فحين يصبح استثمار الآمال فيه متعزراً، ينقلب الغرماء على بعضهم البعض.

يتقوض المنزل الأبوى بتمرد طفله الحبيب الذى كان يبدو سبب وجوده، فعندما تتكشف العلاقات وتظهر هشاشتها، يدمر الرجال بعضهم بعضاً. مثل خوسيه أركاديوس وأوريليانوس، فى رائعة جابريل جارسيا ماركيز *مائة عام من العزلة*،

تأتى أجيال من الرجال وتذهب بدرجات متفاوتة من الاحتفال، لكنها المرأة، كل مع سميتها (أورسولا، ريميديوس، بيلار، ترنييرا)، هى التى تبقى، وإن بهدوء وبعوانية سلبية، بعد عواصف الذات الزائلة والطموح والدمار. فى *الطفل المكتنز* يكتب فرديريك قصيدة عن أمهات يدمرن أبناءهن:

بطريق الخطأ أو الإهمال... كان فى إمكانهم إكمال هذا  
الحوار إلى ما لا نهاية، حتى يبيض شعرهن، وتسقط  
أسننهن، والزمن، المستنزف، يرسم خطأ عليهن، ويده  
يتعقب الكلمة: النهاية (ص ٢٢٠).

نساء عائلة داوين المنتظرات، مجهولات الأسماء، بقين ليحققن ما كان حلمًا،  
ليس حلمًا بوصفه رفض للواقع، بل حلمًا بوصفه مشروع طوباوى:

أحلام الأمهات هى طريق سفرنا ذات الاتجاه الواحد.  
رحلات إلى بلدان حيث المنازل، جميعها، دافئة، وحيث  
الدرجات من خشب مصقول (ص ٣١).

أحلام الأم يمكن أن تخلق والدًا جديدًا، حقيقة جديدة:

عند الأم يختلط الواقع واللحم (ص ١٥٨)..... كانت  
الأم تحلم بحوض استحمام ملء بمحلول الفورمالين  
الذى نحتط فيه أبانا. لقد مات لأنه نسي فى تلك الأمسية  
كأس العرق. كل طرف من أطراف جسده أفرغ،  
وجفف ثم حشى بلحم مفروم وكل أنواع التوابل.  
(ص ١٨١).

ويمكنها أيضًا أن تحلم بأنها بعيدة لكى تسمح للعلاقة "بين فرديريك ووالده  
بأن تصل إلى ذروة التفاهم" (ص ٧٠). لكن غيابها، لإتاحة الفرصة لهذه  
الانفراجة، يتحتم أن يكون فى أحد أحلامها<sup>(٣٣)</sup>.

## المناضلة

للنساء أن يحلمن، ويمكنهن خلق حقائق جديدة، ولكن ليس خارج رموسهن، أولئك اللاتي اخترن الوقوف فرادى والمطلبة بحقوقهن خضن معركة حامية ضد مواقف متخلفة. وثبتت رواية أتيل عدنان ست ماري روز (Sitt Marie Rose) صعوبة تمرد المرأة فالمجرمون المسيحيون الأربعة لم يستطعوا احتلال عار انضمام إحدى نسائهم إلى العدو، فكان عليها أن تدفع ثمن حماقتها وفي الوقت نفسه، أن تكون عيرة لغيرها ممن قد يقعن في إغراء مثل هذا التهور. لم يكن يعينهم حقاً ولاء أو عدم ولاء ست ماري روز، فهي في النهاية لم تكن سوى امرأة، ولم تكن خيانتها سوى نتاج لطبيعتها النسوية الضعيفة. الرجال فقط هم المهيأون لمواجهة تحديات الحياة. لدى دخولهم الصحراء يقول لها أحد القتلة:

.... على المرء أن يعيش بنفسه، أن يجد طريقه وليس معه إلا خريطة وبوصلة لرؤية الطريق فعلاً. أما أنت، فلن تكوني قادرة على القيام بذلك. (ص ٤)

كان هذا موقف الرجال، لكنه كان موقف النساء أيضاً. لم تكن ست ماري روز تعتقد أن مشاعر الشفقة والحب يمكن أن تكون قضية اهتمام سياسي، لم تكن تعلم أن الحرب جعلت أفعالها مرئية سياسياً. الحرب، الموحد الأكبر، سلطت الاهتمام على المرأة، ومن بعدها على نساء أخريات، لقيت أفعالهن اهتماماً:

لقد كانت هي (ست ماري) أيضاً، تحت تأثير وهم آخر كبير، عندما صدقت أن النساء كن محميات من القمع، وأن القادة يعتبرون أن المعارك السياسية محصورة بين الذكور فقط. (ص ١٠١)

لقد سيّست الحرب النوع الجنوسي، وكان الرجال على علم بذلك:

نعم، لقد استغرقني الأمر نحو عام من الحرب الأهلية، ومئات القتلى يموتون كل يوم في بيروت، وفساد التحالف القديم بين السماء والأرض، لأفهم أن المرأة

كانت شريكاً جديراً، حليفاً أو عدواً، لكننى أحد القتائل  
الذين يمكن أن يعترفوا بذلك. (ص ٣٥)

نعم، كانت الحرب تخلق امرأة من نوع مختلف، امرأة تتحدى النظام بقوة<sup>(٣٤)</sup>. ولكن ست ماري اعترفت بأن "امرأة تواجههم وتتجراً على النظر إليهم في عيونهم، هي شجرة يجب اقتلاعها، وقد اقتلعوها" (ص ٦٧). لن تستطيع المرأة المتحدية وحدها أن تحيا، فتصريحاتها السياسية تهدد الوضع القائم، ولهذا يجب قمعها. لكن الشكوك بقيت بعد إزالة الشيء الشاذ، فما حدث ذات مرة قد يحدث مرة أخرى. بمقدورهم اقتلاع شجرة واحدة، ولكنهم لا يستطيعون اقتلاع غابة:

الواقع أنه بوصول النساء إلى منافذ أكبر للحصول على سلطات معينة، بدأوا في مراقبتهم عن كثب أكثر، وربما بعدوانية أكبر. فكل عمل نسائي، حتى لو كان عملاً خيراً أو يبدو بوضوح أنه غير سياسي، كان يعتبر تمرداً في هذا العالم الذي لعبت فيه النساء دائماً دور الإماء. لذا أثارت ماري روز الاحتقار والكراهية قبل يوم اعتقالها المحتوم بكثير. (ص ١٠١)

"كل عمل نسائي كان يعتبر تمرداً." كانت النساء يمثلن تهديداً كبيراً، حتى لو لم يكن يدين بتصريحات سياسية أو يتمردن علناً. كانت أساسات المجتمع شديدة الاهتزاز لدرجة أن النساء، "اللائى لعبن دائماً أدوار الإماء"، كن يكتسبن سلطة لم يكن الرجل ليحتملها. لم تكن النساء يتبادلن الأدوار مع الرجل لكي يسيطرن بنفس الأسلحة التي كان الرجل يستخدمها لشن الحرب - العنف واللامبالاة والهروب. لم يكن هدفهن الفوز والسيطرة، وإنما أردن شيئاً لم يستطع الرجل أن يفهمه ولهذا خشيته: القدرة على البقاء بكرامة. كانت القضية العامة موضع بحث لأسباب أخلاقية، وليس لأسباب سياسية. لم يكن الفوز بهذه الحرب ممكناً: يمكن النجاة منها ومن ثم ربما تقويضها. هذا النوع من البقاء هو الذي كتبت عنه بجي ماكنتوش:

.... في الجزء الأعلى من الهرم... البديلان الوحيدان  
هما أن تفوز أو تخسر... ولكن هناك منطقة أخرى من

النفس ومن الحياة العامة والخاصة تعمل بنظام قيمي مختلف... نظام يعمل منذ عهد قريب وفق مبدأ أنك تعمل من أجل أن يستطيع الجميع البقاء بكرامة، وهذا الجهد يفضى إلى بقائك الشخصى وإنسانيتك كذلك. وهذا النظام القيمي يلقي تأييداً فى المجال الذى أطلقنا عليه اسم الخاص، وغير المرئى، والمحلى<sup>(٣٥)</sup>.

البقاء، مثل المسؤولية، يربط الذات بالموضوع فى آلية ذاتية الدفع. البقاء، مثل المسؤولية، يجب أن يكون له معنى، فطريفات بيروت يصفن الأشخاص الذين عاشوا هذه الحرب بأنهم تغيروا. لقد أصبحوا أقوى، ومثل الفلسطينيين، كانوا مصدر تهديد للآخرين. وبترديد صدى أصوات النهضويين بعد ١٩٦٧، تحذر إيتيل عدنان من الفلسطينيين ومن هم على شاكلتهم ممن نجوا، والذين كانوا "وحيدى، مقتلين ومطاردين... أنتم يا من تحبون النصر، احذروا من أن هزيمة الفلسطينيين ستكون خميرة تفعل فعلها فى النفس العربية" (ص ٥٧).

كانت سلطة الناجين تتزايد، ولكن كان لا يزال عليها أن تقاوم ضد هيكى السلطة التقليدى الذى كان فى الوقت نفسه أبويًا بطريركيًا، وما أسمته إيتىل عدنان فى إحدى المقابلات "قبليًا":

فى الأوضاع القبليَّة، يعيش الشخص الذى يجارى تيار القبيلة العام سعيدًا؛ لأنها أو لأنه يتضاعف. فهى أو هو يشعر بأنه كثرة. المختلفون فقط هم الذين يُسحقون<sup>(٣٦)</sup>.

أن تختلف تحت هذه الظروف يعنى أن تموت، بالمعنيين الحرفى والمجازى. ما يهم فى غضون ذلك هو استجماع القوى. ما كان حاسمًا هو البقاء، وربما يمكنك فى النهاية أن تتحدى وتغير.

## خاتمة

هناك وظائف أسهل، ووظائف أمتع بكثير. ولكن الكتابة بالنسبة للناجى ليست حرفة بل وظيفة، واجبا... "الدور الوحيد الذى أردته كان أن أدلى بشهادتى. وأعتقد أننى، وقد نجوت بالصدفة، فإن من واجبى أن أعطى نجأتى معنى، أن أبرر كل لحظة من حياتى" (٣٧).

إن وصية إيلي فايزل (\*) للمتقين لإعطاء النجاة معنى من خلال الفن أمر لا يمكن الهرب منه، وقد استجابت لها كاتبات مثل نهاد سلامة:

فى خضم المعمة أسمع نفسى تتسائل: ماذا للشاهد أن  
يتذكر بعد الحرب؟ نفسه؟ ماذا كان هو عندما كان  
يعيش حياة عادية عندما كان يحتضر وهو حقيقى،  
وليس حيًا وبدون حقيقة؟ (٣٨)

ليس كافيًا أن تتجو، فعلى كل ناج أن يعي هذه الحقيقة وعواقبها، فقد أوجد البقاء وعيًا أنثويًا غير مسبوق، وكان لا بد من تسجيله حتى لا يختفى دون أن يلحظه أحد.

بحلول أواخر السبعينيات، كانت طرفيات بيروت يعترفن بأن النجاة كانت ممكنة، وأنه لهذا كان على كل من يستطيع البقاء فى لبنان أن يبقى. بدأن يتحدثن الرجال الذين لم يعترفوا بمسئولياتهم الشاملة، وبعد مبالاتهم العنيدة روجوا العنف. فى البداية التزمت النساء حافة الفعل، ولكن ما أن احتدمت الحرب حتى اضطرن لإدانة سلوك الرجال. ازداد فقههن للصبر حيال أبنائهن وأخوتهن وأزواجهن (٣٩). لم يعد آباؤهن يخيفونهن، بل يثيرون استياءهن. ولم يعد النظام الاجتماعى الذى سمح للرجل بالهيمنة المطلقة أمرًا محسومًا، رغم أن المرأة لم تكن بعد قوية ما يكفى، لكسر دائرة العنف. وكان الأمل يكمن، على أقل تقدير، فى السوعى. وبالنسبة لطرفيات بيروت كان على هذا الوعى أن يتحول إلى فعل، والفعل الوحيد الذى كن يستطعن الانخراط فيه هو الكتابة.

---

(\*) إيلي فايزل Elie Wiesel (١٩٢٨ - ) : أحد الناجين من الهولوكوست، عمل طويلاً من أجل استمرار تذكر هذه المأساة على مستوى العالم، وحصل على جائزة نوبل للسلام (١٩٨٦) من أجل أعماله هذه، كان رئيساً لمجلس الهولوكوست فى الولايات المتحدة حتى ١٩٨٦. [المراجعة]

## الهوامش

- (١) Etel Adnan, "In the Heart of the Heart of Another Country", in *MUNDUS Artium*, vol. 10, no. 1, 1977, p. 24.
- (٢) "الناس في بيروت فاجأوه (القناص) بشهيتهم للموت، بانتحارهم الجمعي المدهش". السمان، كوايبس، ص ٩٢. "كيف يمكن أن نشرح الحرب لطفل، خاصة عندما تكون حرب انتحار جماعي؟.... كيف يمكن لشخص عادي أن يحدد ما هو الولاء؟" صليبي، الأنقاض، صص ١٣-٢٨.
- (٣) وهذا الشكل الأقرب لليوميات هو ما اختارته أيضاً سلامة في *Enfants d'Avril*، ولكن هنا يتخذ أحياناً شكل رسالة إلى فيليب الغائب. وهذه الرسائل/اليوميات كتبت من ٢٢-٣٠ يوليو ١٩٧٦.
- (٤) طيارة، البقاء في بيروت، ص ١٤٠. قارن، سلامة: "أقسم أحدهم باسم القديس فلان أنه لم يتخيل أبداً أن الحرب سوف تمنحه الإثارة التي شعر بها وهو يلعب القمار". *Enfants*, p. 49، انظر الفصل الثاني.
- (٥) في رواية تالية (وفي هذه المرة موقعة باسم مقدادي فقط)، *Surviving the Siege of Beirut*، تلجأ لينا ثانية للصلاة بتأثير الضغوط، ص ١٠٣. وتدعي حمدان أن "الصلاة كانت ملاذها الأخير أكثر من مرة" - الصلاة التي علمتها إياها جدتها (الأزرق القائم مع الريح، ص ١٢١). ولكن الصلاة أحياناً كانت مزيجاً من "الفاحة" عند المسلمين، و"الصلاة الربانية" عند المسيحيين، لتؤكد من أن الله، على أي توصيف في أي من الديانتين، سوف يستجيب، ص ٩٦.
- (٦) طيارة، البقاء، ص ١٢٣. حمدان، الأزرق، صص ١٠٠-١٠١؛ ١٣٠. قارن، وصال خالد، رموع القمر، صص ١٠-١٢. قارن، في القصة التي تحمل عنوان مجموعة سمارة الطاولات، يصاب أمين بطلق نارٍ تطلقه ميليشياته، عندما كان يبحث عن عائلته في منطقة يقوم بإطلاق النار فيها زملاؤه (ص ٢٢).
- (٧) طيارة، البقاء، ص ١٧٧. وحتى أثناء الحصار الإسرائيلي، كان يمكن الشعور بالنقمة في الإنسان. في *Surviving the Siege*، رشا، ابنة الراوية، ترهقها نشأتها في مجتمع بلا قيم، فهي تعلن: "حسناً، أنا لن أقوم بمساعدة أي أحد عندما أكبر" (ص ٣١). ولكن بعد ثلاثة أسابيع، بعد أن سمعت عن مظاهرات في نيكاراجوا قامت من أجل حصار بيروت، فإن هذه الطفلة، التي لم تعرف شيئاً في حياتها سوى العنف، لا يزال من الممكن أن تحركها الأفعال الإنسانية الجمعية، فهي تعلن: "حسناً، هذا جميل من نيكاراجوا.. سوف أساعدهم عندما أكبر" (ص ٥٥).
- (٨) شرائط زياد رباني ولين تشامون، "لا نزال بخير"، كان هذا التعبير محاولة لاستعادة لمسة إنسانية، رغم ما في ذلك من سخريّة. هذه الشرائط، التي أنيحت محتوياتها في ١٩٧٦، ثم تم تهريبها بعد ذلك للاستخدام الشخصي، تنتقد الحرب بأسلوب يجعل النواحي السخيفة لوحشية المشهد الداخلي حاضرة دائماً، ولكنها حاضرة بطريقة تبرز الوحشية والاستخفاف بالمخاطر

(Janet Stevens, "We're Still O.K.", *Arab Studies Quarterly*, vol. 3, no. 3, 1981, pp. 275-84)

(٩) نادية تويني، "Women of My Country" in *Liban. 20 Poèmes pour un Amour*, Beirut, 1979, p. 43. قصيدة لمياء عباس عمارة "أين تلدغ، أيها الموت؟" تحيي إرادة الحياة عند اللبنانيين: "أين حبيبي، أصنقائي/ دفء اجتماعهم/نعومة ملجأهم/تمزقها كل ليلة/قنابل وطلقات/..../لبنان، الأرض الخالدة/الحياة بلا نهاية"، في *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، مجلد ٤، رقم ٣٢، ص ٧.

(١٠) سمارة الطاولات، صص ١٢٦، ١٢٨، ١٤٠، ١٣٠. انظر عريبي: "في التحليل الأخير فإن أروع ما فعلناه هو بقاؤنا على قيد الحياة...". *Ma Guerre Pourquoi Faire?* ص ٤٥. تستمر لبنان في الحياة كدولة، رغم كل هؤلاء المحتلين وكل هذه الحروب، لأنه لم يعد كافياً أن تطيح بالحكومة لتتغير البلد؛ بل عليك أن تقتل كل فرد فيه.

Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *New York Times*, 17 July 1983, p. 52.

(١١) تلاحظ جلوريا إمرسون نفس النوع من الترميم اللغوي أثناء الحرب الفيتنامية. "لا يستخدم أحد كلمة "مات" أو "الموت". الرجل أصيب ولم يجرح. فإذا قتل يقولون ضاع أو ذرته الرياح. اشتراها، أو اشترى المزرعة. ذهن أو أضيء. فالموت هو الحالة القصوى".

Gloria Emerson, *Winners and Losers*, New York: Random House, 1976, p. 64.

(١٢) Harris, *Encounters With Darkness*, pp. 172-4.

(١٣) طبقاً لمقدادي، كان هذا هو الموقف اللبناني بشكل عام: "رأيت أن جميع اللبنانيين لا يزالون كما هم أمام الموت، يظهرون الاحترام عندما يكون موتاً فردياً، ولا مبالاة عندما يكون جماعياً" (Siege, p. 19).

(١٤) لقاء مع ديزي الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢، قارن، الأمير، في دوامة الحب والكرهية، صص ٦٩-٧٤. انظر أيضاً، Aldiz Nakhoudian, "Reliving the Past with Daisy al-Ameer (sic)" in *al-Raida*, November 1981, vol. 4, no. 18, p. 2. معنى الكلمة. وهو يعاني من مشكلة أنه لم يقتل أبداً بما يكفي... وهو يفضل القتل على القبلات. عدنان، Sitt Marie Rose، ص ٢. هذه الحالة المتزايدة من التجرد من الإنسانية يمكن رؤيتها في الأطفال الذين ولدوا قبل الحرب أو أثناءها. فهم شديدي العدوانية: اللعب المفضلة لديهم هي البنادق. انظر

J. Abu Nasr, S. Vriesendorp, I. Lorring, I. Khalifeh, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon*, Beirut, 1981, pp. 34-46.

(١٥) تكتب السمان بحيوية عن الظلام: "سمعت شخصاً يتنفس عند المدخل. كان الظلام حالكاً، تحولت إلى أنف ضخمة منتبهة ومحاذرة. شممت شيئاً غريباً، إنها رائحة الموت. ولم أعرف إذا كانت الرائحة مني أو من الكائن المجهول الرابض في الظلام". كوايبس بيروت، ص ٨٧.

(١٦) قالت الأمير في أحد اللقاءات، ١٢ مايو ١٩٨٢، أنها أصبحت قذرية. قبل الحرب،

(١٧) تقول عدنان في قصيدتها "في القلب" ("In the Heart"): أنا الشاعر في قلب المدينة. نقطة. أنا شاعر هنا والآن". *Mundus Artinm*, p. 25.

(١٨) تدعى البطلة أنها تريد أن تنسى الانتظار الطويل الذي تحملته: "لا تنبش القبور ولا تعد قبوراً جديدة"  
"أنت تفكرين بالموت"  
أنا أفكر بالحياة

"ما الحياة في رأيك وأنت تمنعين نفسك من الانتظار؟"  
"أنتظر ماذا؟" الأمير، وعود، ص ٦٣.

(١٩) كانت التقاليد أن تبقى المرأة في البيت. وكان اتجاه المرأة إلى العمل المهني من المفترض أن يكون تعويضاً عن فشلها في المجال العاطفي (الأمير، وعود، ص ٨٨). وتعي طرفيات بيروت جيداً أن قمع المرأة لا يحدث فقط على أيدي الرجال، ولكن النساء، والأمهات بشكل خاص، هن المسئولات غالباً عن دوام التقاليد التي تقف ضد حرية المرأة. "الأم الصديقة مع نفسها، تخفي خلف لموعها جداراً يحميها من الضعف، لعدم قدرتها على الفعل وأخذ القرار" *Khoury-Ghata, Le Fils Empaillé*. Paris, 1980, p. 178. وقد تساءلت وصال خالد عن دور النساء ومكانهن في الحرب الأهلية. وتقدم "When The Streets Cry" بمقولة أفلاطون الجائرة: "أشكر الآلهة لأنني لم أولد عبداً أو امرأة". وتكمل بقصة هي محاكاة ساخرة للقيم العربية. رامي طالب بالجامعة. تخضع أمه أخيراً لتوسلات أبيه المخلصة بأن يعطي الابن الفرصة للالتحاق بالجامعة. وما إن يذهب رامي حتى يسمح للمشاهد الاجتماعي بأن يؤثر عليه. كل ليلة تأخذه امرأة أخرى خارجاً. وأخيراً، لا تتحمل أخته تلك الأفعال الفاضحة المخزية. تقف ذات ليلة وراء باب المطبخ شاهرة سكينها. عاد رامي بعد منتصف الليل. وتم الانتقام للشرف. (لموع القمر، صص ٧٧-٨١). وهذا القلب العكسي "للأعراف" يمكن قراءته في رواية أليس ووكر *Alice Walker اللون القرمزي* (١٩٨٢) *The Color Purple*، حيث يقدم الجنس الأبيض كشذوذ عن القاعدة السوداء. خرج آدم من الجنة لأنه اكتشف عريه من اللون (ص ٢٤١). كان على النساء أن يحزنن الأذى الذي يسببونه لأنفسهن. كما كان عليهن أن يواجهن مجتمعهن ككل.

(٢٠) يوصف الزواج بأنه سجن، خالد، لموع القمر، ص ٦٩-٧٣. قارن، حمدان، الأزرق، ص ٦٧.

(٢١) قارن، الأمير، "الناس لا يحترمون السعداء"، في فيروز، أبريل، ١٩٨١. قارن، عميران، قلعة الأسطى، ص ٩٩.

(٢٢) لاحظ السخرية في المقولة التالية للخادم في "درجات السلم": "لم تفكر قبل اليوم في أمر اسمه زواج وآخر يسمى إنجاب. ليس لها الحق في التفكير بذلك"، أمير، وعود، ص ٤٢. قارن، *Khoury-Ghata, Le Fils*, p. 172. وفي قصة قلعجي "عند وصول جودو" "When Godot Arrived"، تتعرض السيدة لرد جاف من خادمتها التي تطالب ألا تتعرض للمساءلة إلا عندما تنهاون في عملها. وعلى عكس سيدتها، تستطيع أن تقول بابتهاج: "حياتي هي أمر يخصني". رقيق القرن العشرين، ص ٣١. ورد الزوجة الممرور هو كيف يمكنها أن تفهم أنني بحاجة إليها، وأنتى لست سيدتها. إن السخط هو سيد الجميع. سيد الإنسان. سيد الحشرات". (رقيق، ص ٣٣).

- (٢٣) تسخر وصال خالد من حلم وجود عالم على القمر يتمتع فيه الجميع بالمساواة والشباب الدائم (مموع القمر، ص ١٣). وتشير الأمير أن الرجال يظنون أن المستقبل سوف يكون تحت تحكمهم. النساء يعرفن أن المستقبل غامض. وقد أشارت صليبي إلى المستقبل كحالة انتقالية يتحول فيها الحلم والحب والحياة إلى "أفعال شجاعة"، صليبي، في رواية، صص ٢٢-٢٣.
- (٢٤) لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢. ورغم أن الحرب يشار إليها ضمناً مرتين فقط في هذه المجموعة، (وعود، ص ٢٥)، لكنها سياق مستمر لا يخطئه القارئ.
- (٢٥) كما حدث لزهرة، وجدت أن الحرب قد جعلت الرجال غير مؤثرين، انظر الفصل الثالث. كل ما كان أبوها يشتبهه تركز في الطعام "رمز الاستمرارية" (ص ٤١). وبإطعامه، تشبع البطلة أعظم رغباته. وتشير عسيران أيضاً إلى الطعام كبؤرة إجبارية لإبعاد المشاعر الأخرى (أسطه، ص ٩٣). وفي *Fils*، عندما يكون فريدريك في المستشفى، يكون الاهتمام الأكبر لأمه أن تحضر له طعاماً، رغم أنه يتوفر بكثرة له. وهي لا تهتم بشيء آخر: لا صحته، ولا بانهياره النفسي، ولا بعض كلبه (ص ٢١٤).
- (٢٦) يقول أستاذ التدريب على السلاح أنها تصوب الطلقات أفضل من أي رجل عرفه، ومن ثم يعطى شرعية ذكورية لمغامرتها في مجالات غير أنثوية.
- (٢٧) في رواية سلامة *Enfants d'Avril*، تكتب الراوية إلى فيليب الغائب: "فيليب، عندما ترانى مرة أخرى سيكون في جسد الكثير من الحديد. مرات موت كثيرة تعيد صنع حلمك، وسوف تقول: 'ها هي أخيراً امرأة يمكنني الاعتماد عليها'" (ص ٢٧). ولكنها ليست متأكدة مما سوف يجده لأن الحرب بدأت تؤثر على مشاعرها نحوه في فترة غيابه (ص ٣٨، وقارن، ص ٥٣).
- (٢٨) قارن:

Cf., Dorin Schumacher, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process" in Josephine Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington, 1975, pp. 29-37.

- (٢٩) Jean Bethke Elshtain, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, (5: 1, 2) 1982, pp. 34-9
- (٣٠) في القصة الطويلة للنساء والحرب، والنسوية، هناك شيء واحد واضح: لا شيء يمكن أن يكون أكثر مأساوية أو بلا طائل من إساءة النساء لسمعة صلاتهن التاريخية بالآخر المسالم. إن التحدي الذي يواجه النسويات المعارضات للحلول العسكرية هو كيف يمكن تحويل هذا التعريف إلى هوية يمكنها التحدث إلى السلطة العامة وتحدي عقلية الحرب، حتى عندما تكون هذه العقلية موضع ترحيب عند بعض النساء باسم المساواة بين الجنسين، (Elshtain, "Women as Mirror", p. 42).

- (٣١) رغم أن الأمير قد كتبت باستخفاف عن الشباب من الرجال المفتونين بجنونهم، فإنها قد اتهمت أيضاً بعض الرجال بتجاهلهم اللفظ لجنون النساء. والأمير تختلف مع هذا: الرجل المغرم مدان؛ والرجل الذي تغرم به امرأة مدان أيضاً. وهي تستهدف التماسك والصلابة بإدانتها أيضاً: كلاهما رجال. وبطل حمدان في رواية الأزرق يشكو من الأبناء الأنانيين، ص ٦١-٦٢. وكرهت زهرة أباه، لكن الحرب جعلته شخصاً عاجزاً لا حول له ولا قوة (الشيخ، زهرة، ص ١٦٨).

(٣٢) في رواية الشيخ، لم تكن زهرة تريد أن تفعل شيئاً، حتى لو انهار البيت: "يجب أن ينهار هذا البيت، حتى تعم الحرب كل لبنان"، الشيخ، حكاية زهرة، ص ١٠٢. انظر الفصل الخامس للاطلاع على مقارنة مريم للبيت بالمرض (عسيران، قلعة الأسطى، ص ١٠١).

(٣٣) تكتب طرفيات بيروت عن قوة الحلم في خلق واقع جديد. تكتب سلامة عن الآباء الذين "أعيد لخلقهم ليكونوا مناسبين لهذه الحرب"، *Enfaunts d'Avril*, p. 68. قارن، قلجسي، *Slave of the Twentieth Century*, p. 77. "أن نحلم ثانية ودائماً رغم كل شيء وضد كل شيء ونون النظر إلى ماذا ومن... ولكن بين هذا الذي حدث وعكسه هناك الأشياء الرقيقة في تلك السنوات الثماني... قد ثبتت، لأن الماسة الخام لن تصبح أبداً مجرد حصوة... ولكن من أجل حب كل سماوات العالم، ليس لأحد الحق في أن يأخذ منا هذا الجزء من الحلم الذي يخلق صلات داخلنا." عرييد، *A Contre-Courant*, *L'Orient Le Jour*, May 1982. لم تكن مريم مختلفة عن الآخرين. كانت واحدة من مئات اليربيين الذين آمنوا ولم يكونوا على خطأ. الرجل يجب أن يتنوق، حتى ولو مرة، نقاء الحلم. "عسيران، قلعة الأسطى، ص ١١٧.

(٣٤) تشحن طرفيات بيروت قوة النساء التي كانت تبرز في نهاية السبعينيات. بطلة رواية حمدان الأزرق، تتحدى أولئك الذين يحرمونها من حريات أخرى. والرد من محادثتها الرجل: "انت امرأة، وأنا رجل شرقي... في أعماقك أصوات أخشى من هروبها" (ص ١٥٦). وتكتب سمارة: "النساء هن الأقوى في التحليل الأخير" الطاولات، ص ١٤.

(٣٥) Peggy McIntosh, *Interactive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective*, Working Paper no. 24, Wellesley, p. 15. تكتب كلا من سمارة والأمير عن إظهار النساء لشعور قوى بالكرامة. الموت أفضل من حياة الذل، قارن، الأمير، قسى نومة، ص ٢٨. وإذا كان لأحد أن يموت، فليمت بكرامة. أحد أبطال سمارة لم يكن يريد أن تصيبه قبلة على غفلة منه، وهو يستحم. لابد أن الجار سوف يعجب (سمارة، الطاولات، ص ٩٣).

(٣٦) عدنان، "Tribal Mentality"، ص ٣٢.

(٣٧) Elie Wiesel, "Why I Write, Making No Become Yes" in *NYT*, 14 April 1985, p. 13.

(٣٨) سلامة، *Enfaunts d'Avril*، ص ٥١. ... أثناء الحرب كل الرجال معرضون للتعذيب. لكن المتقف يجب أن يتعامل مع ألم مضاعف: ألم الفرد، وألم المتقف، وألم الحزب أو العصبة التي ينتمي إليها. سلامة، *Enfant*، ص ١٣٨.

(٣٩) قارن، علاقة مريم المتناقضة بابنها، شعرت أنها ينبغي أن تحميه، لكن ضعفه كان يفضيها. ونشأت زهرة تحتقر الأخ الذي كانت تغار منه في السابق. ولينا طيارة أغضبها إزعاج زوجها الممل، على سبيل المثال، *Servival*، صص ٩٥، ١٤٣، ١٦١، ١٧٣.



## الفصل السابع

### الإقلاع عكس الزمن

قلة من اللبنانيين يمكنهم أن يفهموا أنهم قد يصبحون  
يومًا ما لاجئين في وطنهم أو خارجيه. صحيح أن  
الهجرة كانت على الدوام في دمهم، ولكن مغادرتهم  
كانت فعلاً طوعاً. (نهاد سلامة، Les Enfants  
d'Avril، ص ١٣٣-١٣٤)

لقد أوجدت الحرب تطوراً جذرياً في الوعي الأنثوي. أصبحت النساء أقل  
صبراً تجاه أزواجهن، وأبنائهن، وإخوتهن، وآبائهن. أدركت طرفيات بيروت  
الحاجة إلى خلق نماذج جديدة يمكنها الإرشاد في عملية إعادة بناء مجتمع لم يعد  
التفوق الذكوري فيه شرطاً ضرورياً للتعايش في المستقبل. وأحد أكثر نماذج  
الوعي النسوي إقناعاً هو ذاك الذي قدمته إميلي نصر الله.

في هذا الفصل سوف أتفحص ظاهرة الهجرة لتحديد مساحة حيوية من  
الحياة اللبنانية التي كان للحرب تأثير عليها. وقد اخترت أن أجعل أعمال إميلي  
نصر الله مرتكزاً أساسياً، ذلك أن أعمالها تظهر تقدماً حثيثاً واتساقاً فيما يختص  
بالموضوعات والأفكار الرئيسية، منذ روايتها الأولى *طيور أيلول* (١٩٦٢) حتى  
الرواية التي أخذ هذا الفصل عنوانه منها: *الإقلاع عكس الزمن* (١٩٨١)، وصولاً  
إلى مجموعة من القصص القصيرة التي كتب معظمها قبل عام ١٩٨٢، بعنوان  
*المرأة في ١٧ قصة* (١٩٨٣). وبتركيزي على موضوع الهجرة، سأحاول أن  
أظهر كيف أن إميلي نصر الله تتابع، من حيث الدلالات اللغوية، تطور الوعي  
النسوي على مدى سبع سنوات من الحرب. تركت إميلي نصر الله قريتها وهي في  
التاسعة للالتحاق بمدرسة داخلية. وعندما عادت بعد خمس وثلاثين سنة أدركت  
أنها لم تعد تنتمي إليها<sup>(١)</sup>. لم يكن اغتراب إميلي نصر الله أمراً فريداً، فقبل الحرب،

ففتت جميع النساء اللواتي غادرن المناطق الريفية إلى بيروت أو للمهجر حقهن في الانتماء إلى قراهن. لماذا؟ لأنهن كن يلعبن دورًا تكوريًا واضحًا. ربما كانت الروح الجماعية للشعب اللبناني في أواخر القرن التاسع عشر، تدعو للرحيل، ولكن هذا كان مطلوبًا من الرجال وحدهم. وكان على النساء البقاء للعناية بالمنزل، وقبل كل شيء كان عليهن الانتظار. وبحسب قول آخر لنهاد سلامة فإنهن قد تعودن على أن الانتظار من نصيبهن<sup>(٢)</sup>.

إن الانتظار موضوع رئيسي في أعمال إميلي نصر الله، وخصلة في روايتها الأولى *طيور أيلول*. تؤكد إميلي نصر الله على حزن بنات القرية لدى مشاهدتهن للطيور في هجرتها السنوية. كانت عيونهن تمتلئ بالتوسل والتساؤل والدعوات (ص ٨). لقد كانت هجرة الطيور تنكرة أخرى بهجرانهن. وكانت النساء يعرفن بالأخيار لديهن، وهذه المعرفة هي التي جلبت الحزن. في "الموجة التاسعة"، المكتوبة عام ١٩٧٢ والمنشورة في "الينبوع" عام ١٩٧٨، استخدمت نصر الله اتفاقًا مبنياً على النوع الجنوسي لإبراز الحزن والإحساس بفقدان العلاقة:

كم من المحزن أن تسمع هذا الفعل التام الناقص "كان"،  
وخصوصًا حين تضاف إليه تاء التأنيث<sup>(٣)</sup>.

وكما تضاف "تاء" المفرد المؤنث الغائب إلى الجذر المذكر في القواعد العربية، فإن النساء يلحقن بالمركز الذكوري. إنهن مراقبات طرفيات وليس مشاركات فاعلات في الدراما المقدمة على المسرح المركزي. إنهن ينتظرن.

النساء ينتظرن، ولكن، ينتظر أيضًا القرويون الذكور الذين تركهم الشبان الطموحون<sup>(٤)</sup>. والحق أن وصف نصر الله لهؤلاء القرويين يعكس ما يمكن اعتباره وجهة نظرها في حال الأنثى. فسلیم فی *طيور أيلول* يكبر مثل فتاة تنتظر دون أن تعرف لماذا تنتظر:

"ماذا أنتظر؟ ما هو الهدف الذي أسعى إليه؟ ليتني  
أطاول نحو عتبة الغد، أطرق أبوابه، ألجه وأقرأ  
الصفحة المكتوبة باسمي!" (ص ٢٠١).

وفي "الينبوع" نجد أن القرويين في أسفل جبل الينبوع الأسطوري ينتظرون أيضاً، على الرغم من أنهم كانوا يملكون ما يركزون حوله: "ليلة واحدة في السنة ينسجون حولها أحلامهم وآمالهم"<sup>(٥)</sup>.

وعلى الرغم من الأسوار العالية المتينة من التقاليد والمفاهيم والأقويل التي تصفها في "طيور أيلول" (ص ٢٤) فإن إملى نصر الله رحلت عن القرية، وخلف رحيلها صدهاء في معظم أعمالها. فهي، وبطلات رواياتها، يرفضن الانتظار الكافكاوي وتحديق شمطاوات القرية في *طيور أيلول*.

"إيمتين كان البنت لها رأى؟ كنا بنات وجوزونا أهننا.  
ما خرب الكون غير لما صار للمرا كلام." (ص ١٩٢)

مثل الطيور المهاجرة في أيلول (سبتمبر)، التي منحت إملى نصر الله عنوان روايتها الأولى وتيمتها الرمزية، فإن رحيلها - الذي يتحول إلى رحيل منى في *طيور أيلول*، ومها في *تلك الفكریات* - كان مؤلماً لها مثلما كان مؤلماً لمن تركتهم خلفها. ولكن، هنا يتدخل الحلم: حلم المهاجر بعودة مظفرة؛ حلم القرية بنجاح المهاجر. القرية تنتظر وتأمل، غير قادرة على تخيل أن الحركة قد لا تأتي على الفور، أو حتى فيما بعد، بحظ طيب.

مثل كثيرات غيرها، كتبت نصر الله عن الصورة الشائعة للمهاجر المحفورة أبداً في أذهان أولئك الذين تركوهم خلفهم. إنهم لا يعرفون، أو لا يحرصون على أن يعرفوا شيئاً عن معاناة المذلة والوحدة<sup>(٦)</sup>. وإذا ما عاد المغترب، عادة من أجل البحث عن عروس، فإن الترحيب به عادة ما يكون بانحاً. ومع التغير المفترض في الوضعين الاقتصادي والاجتماعي تنسى نقاط الضعف والمعوقات المعروفة أو على الأقل يتم التغاضي عنها في خضم تنافس الفتيات على جلب انتباه الأمير/الضفدع<sup>(٧)</sup>.

هؤلاء المهاجرون تضيء عليهم هالة من القوة والنفوذ حتى ولو على البعد. في *الإقلاع عكس الزمن* يطلع القارئ على نموذج النفوذ القوي الذي يتمتع به مهاجر في القرية التي تركها. كانت شقيقته قد تم تزويجها، دون أخذ رأيها، من مهاجر كبير السن ولكنه ثري. ومن أمريكا، يبدى رد فعل فوري لدى سماعه بأمر

الزواج وظروفه، فيعلن أنه سيقطع صلاته بعائلته اللبنانية حتى يتم تخليص شقيقته من برائن ذلك العجوز، ولا يجدد علاقته بهم إلا حين يرتاح لمعرفة أن شقيقته الأخرى، ريا، تزوجت من الشخص الذي تحبه رغم أنه فقير. وبعد ذلك بسنوات عندما تذهب ريا وزوجها إلى "جزيرة الأمير الوارد" في كندا لزيارة أبنائهما، يأتي الشقيق صاحب النفوذ لرؤيتهما. وعلى الرغم من أنهما زوجان منذ خمسين عامًا، وأنهما تلقيا موافقة الأخ الأمريكي عن بعد، فإن رضوان - زوج ريا - لا يزال يخشى سحب هذه الموافقة.

هكذا كان المهاجرون الناجحون، وكلهم رجال. إن قراءة متأنية لطيور أيلول تكشف أنه عندما ينكر أن رجلاً سيغادر القرية، فإن الرحيل يقدم بمصطلحات إيجابية حتى لو أدى إلى أحزان بالغة: إنه ذاهب للدراسة، أو لجمع المال لإعالة أب عجوز. ولكن عندما يكون المغادر امرأة، فإن الفعل يكون شاذًا أو يوصف بأنه "هروب". وأقوى مثال على ذلك هو مرسال، وهي فتاة قروية كانت تربطها علاقة حب براجي، ولكن والديها أجبراها على الذهاب إلى أمريكا لتتزوج من جون الغامض. إن مرسال نفسها تسمى سفرها الإجباري "هروبًا" (ص ١٧٧). وهذا استعمال غير عادي للكلمة، فمعظم النساء يشرن إلى الرجال - خاصة بعد ذلك في الحرب - بوصفهم هاربين<sup>(٨)</sup>.

وحين تعود النساء المهاجرات فإنهن لا يلقين الترحاب المعتاد. إنهن مثل الطيور التي لم تختَر البقاء في الجنوب الدافئ، "تتحطم أجنحتها في عاصفة مفاجئة تهب عليها خلال الرحلة، وتقذفها على النتوء الصخرية، أو تبلل أجنحتها وتهذ قواها" (ص ١٠). إن استخدام صورة الطائر - خاصة بأجنحة مكسورة - يؤكد على محنة الأنثى التعسة المهاجرة. في تحليلها لكتابات النساء، تقول جريس ستيوارت أن الطيور بصورها المألوفة شديدة الوضوح، تستخدم من قبل النساء للتعبير عن الهرب. ولكن هذه الطيور لا توصف عادة وهي تحلق في الفضاء الأزرق، بل هي في الغالب: "كسيرة، عاجزة، مخنوقة أو مشنوقة"<sup>(٩)</sup>.

شخصية منى في طيور أيلول هي إحدى تلك الطيور الكسيرة. وهي حين تعود من بيروت إلى قريتها، لا يتعرف عليها بعض سكان القرية، ومن يفعل

يرفضها. بهذا الرفض تدرك الحقيقة، "لقد رفضتني القرية لحظة انسحبت من وجودها، لأغرس قدمي في تربة غير تربتها". تصف منى نفسها قائلة: "وبت كره طائفة بين مدينة تمسخني وقرية تتكرني" (ص ٢٤٤-٢٤٥). وتترك بطلة قصة ايفلين عقاد "بين اثنين" ("Entre Deux") لبنان قبل نشوب الحرب. وهي تصف إحساسها بالخسران بنفس الكلمات التي استعملتها إملى نصر الله مع منى:

عرفت جيداً أنني غير قادرة على إقامة حياة في القارة الجديدة. لم أكن أنتمي إلى أي من هذين العالمين. فلأى عالم كنت أنتمي؟ هل هذا العالم موجود حقاً؟ لم أشعر بأي ارتباطات. أحسست بنفسى أطفو مثل صدفة، مثل هذه السفينة [التي كانت تسافر على متنها] الضائعة في عرض البحر" (ص ٢٥).

في نهاية *طيور أيلول* ترسم صورتان أزمة هذه الشخصية المقتلعة: "وقفت هناك، أمد ساعدي للريح: بطلة خائفة في حلبة الصراع، نقطة استفهام على جبين الأرض" (ص ٢٤٥). ولكن إذا ما عاد القراء ١١٧ صفحة للوراء فإنهم سيجدون الصورة نفسها - علامة استفهام - تستعمل لوصف الذين خلفهم المهاجرون وراءهم، ثم ترددت فبقيت معلقة في الهواء، سؤالاً حائراً على شفاه المجهول" (ص ١٢٦). ولأن النساء والعجزة هم الذين يبقون في العادة، كان بقاء النساء يمثل مشكلة لأنفسهن إذا مكثن، ولكن - خلافاً لما هو الحال مع الرجال - كان رحيلهن أيضاً مشكلة!

النساء هن قلعة التقاليد، والرجال هم المغامرون نحو الحداثة. في أعمال إملى نصر الله يواجه القارئ باستمرار التوتر بين الحداثة والتقاليد. وتلقى المؤلفة الضوء على هذا التوتر بالاستخدام الواعي، من حين لآخر، للعامية من قبل أحد القرويين، في مقابل العربية الفصحى للشخصيات المتمدنة، وخاصة المهاجر. وهذه الثنائية - التقاليد في مواجهة الحداثة، القرية في مواجهة المدينة، لبنان في مواجهة المهجر - التي تتحدد من خلال هذه الثنائية اللغوية، تبلغ ذروتها بفقدان اللغة العربية من قبل المحرومين من حقوقهم المدنية<sup>(١٠)</sup>. وفي حين قدمت نصر الله في

عملها الأول *طيور أيلول* كثيراً من الحوارات بالعامية فإننا لا نكاد نجد شيئاً من ذلك في روايتها الأولى عن الحرب *تلك الفكرية* (١٩٧٨) (١١). لقد اختفت القرية بوصفها كياناً مستقلاً - هناك فقط لبنان والمهجر، المتحدث بالعربية وغير المتحدث بها. وعندما يكون هنالك انفصال عن لبنان في صورة رحيل، فهو تام وغير قابل للمصالحة. وهناك تلميح إلى أن هذا الانفصال نهائى فى مجموعة القصص القصيرة "جزيرة الوهم" (١٢).

قبل الحرب كانت القرية وبيروت عالمين مختلفين؛ بيروت والمهجر أصبحا محددين بصورة أو أخرى. كانت القرية معقل التقاليد، أما بيروت والمهجر فهما يمثلان كل ما هو عصى ومتغير ومصدر تهديد. ولكن بحلول منتصف القرن العشرين، وجد القرويون اللبنانيون أنفسهم أسرى رغبات متغيرة واحتياجات مفهومة. كان عليهم التمسك بالجزور خشية فقدان الهوية، ولكنهم أدركوا أيضاً أنه لم يعد فى وسعهم تجاهل التغير والتطور، بل إن عليهم استيعابهما. ولن يؤدي الاستيعاب فى جنوب لبنان، وفقاً لإملى نصر الله، إلى تسوية، لأن الاستيعاب ينظر إليه على أنه مرادف لرفض القرية بوصفها التجلى المادى للماضى. ولا يمكن تعديل الماضى بإدخال الحداثه، لأن القرية، "الماضى"، هى عالم خارج الزمن من التراث والأساطير والأحلام؛ لقد كانت متنافرة لأقصى درجة مع العالم التكنولوجى البيروقراطى الذى يدعو أهلها من بعيد. كان عالم القرية الخانق والمنطوى على ذاته عصياً على التغيير، وهو الذى غذى حلم الهروب، العزاء المنشود فى مقابل واقع عنيد. إن أغلب القرويين، وخاصة فى "جزيرة الوهم"، أناس حالمون. الرجال يقضون أغلب طفولتهم وشبابهم يحلمون بمغارة على بابا، التى ستحول حياتهم وحياة أبنائهم، فجأة وببساطة، من حياة مشقة إلى حياة راحة ووفرة. إنهم مثل ذلك القروى الذى ادعى بأنه شاهد فى الرؤيا كائناً خرافياً أمره بالحفر بحثاً عن كنز قرب منزله. فذهب إلى جاره وأبلغه بالرؤيا، فقرر الاثنان البدء بالبحث فى نفس الليلة. وأخيراً عثرا على صخرة شكاً بأنها قد تكون الكنز الموعود. واستخدم أحدهما مدخرات زوجته للذهاب إلى بيروت حيث قيل له أن الصخرة ليست سوى صخرة، فتخلى عن الأمر، ولكن جاره لم يتوقف. أكمل البحث إلى أن فقد الرغبة فى كل شىء. فى تلك اللحظة شاهد رؤيا أخرى: كان ينبغى أن يحتفظ بالرؤيا لنفسه فقط، وأن يحفر وحده. إنن فالكنز ما زال هناك. وما زال من الممكن تغذية الحلم (ص ٧-١٩).

ومن ناحية أخرى، فإن الزوجات يكبحن بهنوء، رغم المحن والإحباطات، وفي الإقلاع عكس الزمن يوصفن بأنهن يكسبن كل ما يمكن من مصادر قد يكنّ بحاجة إليها لسد احتياجات خيالات المستقبل:

يبتلع المهجر الرجال، أما للنساء فيتركز للاهتمام  
بالمنازل والمتاع. (ص ١٧)

يعتنين بالمزارع بينما يغادر الرجال (ص ٧٠-٧١)، لا يسألن أنفسهن قط  
إن كن سعيدات. "كن يعرفن أدوارهن ويؤدينها بحب كزوجات وأمّهات"  
(ص ١٠٤).

غير أن بعض النساء في أعمال نصر الله يعترضن. ففي *طيور أيلول*، تحدث  
أم راجي ابنها على الرحيل، ربما بأمل أن ينعم بهذا الهرب نيابة عنها: "ما بدى  
ابنى يدفن حياته هون، مثلى أنا" (ص ٩٥-٩٧). هذا التصميم لا تتطوّل به زوجة  
تتصف بسلبية نموذجية، بل امرأة قوية الإرادة عرفت كيف تسيطر على زوجها.  
ترفض إملى نصر الله الفرضية المسلمة بأن السلطة من خلف العرش تعادل  
السيطرة على المصير. للقيام بهذا على المرأة الرحيل في آخر الأمر. وقبل أن  
ترحل بفترة طويلة، كانت منى قد استشعرت حتمية هروبها. لم تحتل القيود التي  
فرضتها حدود القرية (ص ٥٤، ٩٥، ١٧٩):

كيف تفهم أن عينيّ شاردتان إلى آفاق بعيدة... بعيدة  
عن حدود القرية. وأن قدمي تتحفظان إلى الهرب، إلى  
حيث لا أجد من يخطط مصيري؟

"ويا أمي، إنها مشيتني أنا، أنا أقرر غدي" (ص ٦٢).

في هذه الأثناء، تستمر الرثابة:

وفي كل يوم أرى يد جدتي تمتد، ببطء وتردد، لتمسح  
الأيام الغابرة وتطرحها في النار، وتعد ما تبقى من  
الشهر. (ص ١٢٩)

لكن الهرب شكل سلبي من أشكال الاعتراض، وفي اثنتين من رواياتها  
التالية (*شجرة الدفلى*، ١٩٦٨، و*الرهينة*، ١٩٧٣) تجرب نصر الله أشكالاً مختلفة

من الاعتراض الذى قد يعد إيجابيًا. فشجرة الدفلى تحكى قصة فتاة ثائرة اختارت زفافاً قروياً لإظهار احتجاجها على الوضع الراهن، وهو فى هذه الحالة، الزواج المرتب. يُصدم الجميع من عنف الاعتراض (رقص وحشى لا يمكن ضبطه) فتكون فضيحة، وينبذونها. وتتمكن أمها فى النهاية من استرداد الشرف الضائع من خلال الزواج، الوسيلة القصوى لتحديد الأمور. وتسمع البطلة رياء عن الزواج المرتب بينها وبين مخول الساذج، وبدلاً من الهرب منه، تهرب معه، ثم تقتل نفسها. حل يائس، لكنه ليس سلبياً. كان من شأن الهرب أن يتيح للقرية أن تنسى، وتتغاضى عن استمرار زواج الإكراه، أما ارتكاب أعظم أعمال العنف فى حق النفس، فقد كان يعنى مواجهة هؤلاء القرويين بمدى الظلم الذى تتطوى عليه تقاليدهم. لم يكن يمكنها ارتكاب العنف ضد أى شخص آخر دون تجريم نفسها، وبذلك تخسر تأثير الاعتراض. وبما أن الرواية تنتهى بانتحارها، فإننا لا نعرف كيف كان رد فعل القرويين، ولكننا نعرف أنها اختارت تحدى تصلب القرية، رغم أن الجراءة كانت مكلفة، وربما غير مثمرة. لم تهرب رياء من مسئوليتها، فقد فعلت عندما تطلب الأمر ذلك، ولم تكن هناك تضحية أعظم - كان الانتحار ضرباً من إعلان الاستقلال<sup>(١٣)</sup>.

لا تهرب رانيا فى الرهينة من القرية، رغم أن طريق الهرب كان مفتوحاً على مصراعيه خلال دراستها فى بيروت. فقد أحببت رجلاً لكنها رفضته وعادت للقرية وللرجل الذى كانت موعودة له منذ الولادة. ومرة أخرى، لا تستمر الرواية، ولا نعرف نحن النتيجة النهائية. لكننا نعلم أنها اختارت العودة وليس الهرب. اختارت هاتان البطلتان مصيريهما: فهن لسن مضطهدات وسلبيات، كما هو مزعوم<sup>(١٤)</sup>.

شخصيات نصر الله النسائية دائماً أفضل إعداداً لمواجهة التحديات التى يبرزها مجتمع متحول. يكافحن ضد قيود مجتمع ذى الجذور المحافظة - بل الإقطاعية - والشرقية، رغم أن واجهته ومظهره متحرر وغربى. التحديث الحقيقى ليس استبدال نظام بآخر، بل مزج بين الاثنين، لكن إبراك ذلك لا يكفى. ففى تلك الفكريات، هناك اعتراف بأن المرأة يجب أن تتحرر من حجاب التقاليد الذى يفرضه بأنفسهن على أنفسهن، ولكن:

سيمر وقت طويل قبل أن تخلع المرأة، خاصة في بلادنا، رداءها التقليدي، وقد لا تخلعه، وإذا شعرت بتمزقه تضيف إليه رقعا جديدة. (ص ١٢٨)

على المرأة أن تتوقف عن أن تكون أسوأ عدو لنفسها بتجاهل التقاليد الضارة لكي نوثقها.

### العنف بوصفه حافزا على التغيير

كانت الحرب الأهلية، المتمركزة في بيروت، والغارات الإسرائيلية في الجنوب، محفزات سمحت للنساء بالانتقال من حالة السلبية إلى الإيجابية. قبل الحرب، كان الاحتجاج عادة ما يفشل. في *طيور أيلول*، يسحق غضب الآباء بسرعة صيحات الفتيات احتجاجا على إحباط حبهن (ص ١٩٥-١٩٦). عرفت هؤلاء الشابات تحيز مجتمعهن وواجهن ظلمه، لكن الوقت لم يكن قد حان بعد لينجحن في اعتراضهن كأفراد.

لقد خطت الحرب، والاحتجاجات السابقة عليها، بداية عهد جديد، تحمل فيه كل فرد مسئولية الحفاظ على النظام العام وكذلك الخاص. كانت الحرب والغارات في الجنوب هي عوامل التوازن التي فضحت الزيف واكتشفت القوة. وتقدم جملة "لقد استحققت حياتها" في "جزيرة الوهم"، مثالا واضحا على هذه الظاهرة. قد تُقرأ القصة بوصفها إدانة للمواقف المتصلبة (تفضيل إنجاب الذكور) لكنها أيضا يمكن أن تُقرأ بوصفها تحقيقا لإمكانات المرأة الكامنة من خلال العنف. يُسمى ولد عند ولادته "بو نصيف" تيمنا باسم الولد الذي لا بد وأن ينجبه حين يصبح رجلا، إن كتب له ذلك. ومع الوقت يتزوج بو نصيف، ويحاول اكتساب اسمه، ويأتي مولوده الأول، يا للحسرة، بنتا، وكذلك الثاني. وعندما يكتشف هذه الحقيقة المفجعة، يقتحم الغرفة وينتزع الرضاعة التعسة ويلقيها من النافذة. وتندفع الجدة لإنقاذها، وتحضر الطفلة التي تنجو بمعجزة، وتسميها حياة. وتحصل حياة أخيرا على أخ، "نصيف" الذي طال انتظاره، والذي يأتي ضعيفا وعليلًا، وخصوصًا عند مقارنته بأخته

المتفتحة. وبعد سنوات، وحين يغير العدو، تصبح حياة هي بطلان القرية. فهي تحشد النساء في قريتها والقرى المجاورة، وتصد الغزاة.

لقد أثبتت للرجل (والدها) أنها تستحق الحياة، واليوم أعلنت لنا أن خرافة المرأة الضعيفة قد انتهت، لقد انتهت بالرغبة بالحياة. (ص ٨٣)

من المهم أن نلاحظ استخدام الكلمات؛ لم تثبت حياة للعالم بأن من الممكن للنساء أن يصبحن قويات، بل أنهن كن كذلك دائماً. لقد كان ضعفهن كذبة تنتظر الانفجار. إن هذه القصة تقدم لنا واحداً من الأمثلة العديدة التي تكشف عن اهتمام إملى نصر الله بالمرأة القوية والرغبة في إبرازها على أنها نموذج يحتذى<sup>(١٥)</sup>.

عندما اندلعت الحرب عام ١٩٧٥، لم تستجب إملى نصر الله من فورها كما فعل كثير من الكتّاب. كان عملها الأول بهيرة (١٩٧٧) قصة خيالية للأطفال. وبخلاف هذا العالم المصنوع كانت تحاول الاقتراب من حس بالمسؤولية فرضته الحرب. كان عليها أن تكتب للآخرين، لكن ليس للجميع، للجيل الجديد فقط، للواقع الذي يحتاج، بالمعنى الحرفي، لإرشاد أخلاقي<sup>(١٦)</sup>.

بهيرة، وصفة للاستقلال والفعل الناضج. فاليتيم مختار، (لاحظ معنى الاسم) يأمره جده بأن ينطلق للبحث عن "بهيرة". و"بهيرة" هي زهرة القمر، أو زهرة السعادة، التي لم يعثر عليها أحد قط، والتي قد تختفي عندما يراها أحد خلسة (ص ١٦٥، ١٩٧). وينطلق مختار مع سلمان، وهو دليل متمرس، في مغامرة مخوفة بالشكوك. وخلال البحث يمر مختار بلحظات ضعف تساعد صورته أمه وجدته في التغلب عليها (ص ٩٠، ١٣٢-١٣٥، ١٧٠-١٧٤). ويشجع سلمان مختار أيضاً عندما يكون على وشك الاستسلام بسبب قلة الصبر أو الخوف أو اليأس. ويصبح المغزى الأخلاقي من القصة أكثر وضوحاً عندما يختبر سلمان مختار بتركه له لفترة. وعند عودته يجد الصبي وقد أضحي رجلاً قادراً على متابعة البحث وحده (ص ٥٢، ٦٣، ٧٣-٧٦، ١١١-١١٩، ١٢٩-١٣٠). وفي النهاية يلمح شيئاً واهياً ومضلاً مثل وهج ذبابة النار، فيستعيد طاقته. لقد حان وقت العودة. وفي العام المقبل سيعود مختار وحده لأنه يعرف الطريق.

بعد انتهاء نصر الله من تأليف كتاب الأطفال هذا، نشرت كتاباً آخر هو *سادي الصغير* (١٩٧٧)، ثم مجموعة من القصص القصيرة كتبتها بين ١٩٦١ وحزيران ١٩٧٥، وهي *النبوع* (١٩٧٨)، و*تلك الفكریات* (١٩٧٨)، الحرب حسب رؤية مها وحنان. يتحطم غضب الشقیقات القرویات، الذى يبدو واضحاً فى *طيور أيلول* (حيث تنتهى قصص حب ثلاث نساء بفعل الأعراف القروية) وفى *شجرة الدقلى والرهينة* - يتحطم تحت ضربات الحرب الأهلية، ذلك العملاق الأعمى الذى ظل طوال عامين يذرع شوارع لبنان وأزقته، ملوحاً بهراوته فى وجه الجميع.

ولم تتعامل إملى نصر الله مع الأيام الأولى للحرب الأهلية، حتى القصة الأخيرة فى مجموعتها *النبوع* والتي حملت عنوان "المعجزة". تدور أحداث القصة فى بيروت وليس فى الريف. ثمة فوضى تجتاح الجانب الآخر من المدينة والتي تقارن بترحيب الجن بالعروس. وعندما يسأل الأطفال أين ذهب الجميع، تجيب الأم بأنهم ذهبوا لحفل زفاف الجن. ثم، وفجأة، تسقط قذيفة على المنزل، قذيفة شاهدها الحالمون فى صورة طائر عملاق. يتبع ذلك نوبة من الحركة حين تتجو امرأة من الموت فى انفجار لأنها كانت نائمة. بهذه المعجزة يطرد شبح الحرب. المعركة تجرى فى مكان آخر، وحتى عندما تصيب المنزل، فإن ذلك مجرد حلم. وبرغم هذا، فإن هذا التلميح المجتزأ للحرب الأهلية بالكاد يعدّ القراء للكتاب المقبل، *تلك الفكریات*.

## تلك الذكريات

"كتبت مقطوعات وجدانية تسجل مزاجي من خلال ما ينهمر علينا من مصائب" (ص ١١). هذه الجملة تقود القارئ إلى *تلك الفكریات*. إنها ليست ملحمة، بل صورة مقتطفة من الحياة فى الحرب<sup>(١٧)</sup>.

*تلك الفكریات* رواية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تعكس عملية التشظى/إعادة البناء التى سبق مناقشتها فى الفصل السادس. يستكشف الجزء الأول، بغنائية،

العلاقة بين اللبنانيين الذين بقوا وأولئك الذين رحلوا. وكُتِب الجزء الثانى على شكل شعر متقطع عنيف يذكر بما كتبتَه هدى النعمانى "أذكر كنت نقطة، كنت دائرة". وتستأنف الصفحات الست الأخيرة النثر المتدفق للجزء الأول:

فكرت أن الهرب هين.

وأنت تتخلصين من أصداء العذاب حالما تستقلين  
الطائرة.

ولكنك لم تلبثي أن اكتشفت المأساة، والطائرة تهدر  
بعيداً فى قلب الفضاء المجهول.

اكتشفت أن المأساة تجرى فى عروقتك،

وأن هذا الوطن الذى انتزعت نفسك منه، مغروسٌ مثل  
الحربة فى أحشائك. مغروس حتى نهاية العمر.  
(ص ٢٣٨-٩)

لم يعد الهرب ممكناً، فعالم الماضى الخرافى الذى تبدى فى "بهيرة"، لم يعد  
البحث عنه ممكناً دون انتهاك الإحساس بالمسئولية تجاه الحاضر الآتى من رحم  
تجربة الحرب. لم يعد فى الإمكان التغاضى عن الواقع بتشكيل العنف على هيئة  
صور. كانت الحرب هى الحقيقة الوحيدة<sup>(١٨)</sup>. وكان يجب مواجهتها بشروطها هى:  
الحرق، القصف، صفارات الإنذار، سيارات الإسعاف، والرغبة الملحة فى الرحيل  
(ص ٢١٩).

قبل الحرب استسلمت لها لهذه الرغبة. ومثل منى فى *طيور أيلول* غادرت  
القرية عندما كانت فتاة صغيرة، وبعد اندلاع الحرب أصبحت هذه الرغبة ضرورة  
ملحة. لم تعد مجرد تعبير عن الاستقلال وتحقيق الذات: أضحت الخيار الوحيد  
للبقاء، لقد زادت المخاطر: كان هناك الكثير مما يمكن اكتسابه باتخاذ القرار  
الصائب، وكان هناك أكثر يمكن فقده باتخاذ القرار الخاطئ. لقد افترض "اتخاذ  
القرار" أبعادا وجودية: ماذا سيصبح الأفراد إن هم رحلوا؟ ما الذى سيصبحون  
عليه إن بقوا؟

كانت الهجرة أسلوب حياة، ومع الحرب أصبحت أكثر إلحاحًا، وفي بعض الحالات ممكنة أكثر. قبل الحرب، كان الانتقال، بالنسبة للرجال، هو انتقال من وضع سيئ إلى آخر أفضل من الناحية الاقتصادية. أما بالنسبة للمرأة فكان الانتقال "هروبًا" من حالة إنسانية، وكان هناك ثمن يجب أن يدفع. قبل الحرب كانت مغادرة القرية للتغلب على وضع سلبي مضاد للمرأة، هو الانتظار. كان "الهروب" وصفًا لفعل شاذ، ويستتبع خسارة، هي في العادة أحد جوانب الهوية.

بحلول عام ١٩٧٨، وهو تاريخ إصدار الطبعة الأولى من هذه الرواية، كان المزاج الشعبي يتحول. كان البقاء ممكنًا، وأولئك الذين غادروا كانوا يتعرضون للإدانة، وقد أدانت منها أيضًا صديقتها حنان. وبالرغم من أن مها هربت من قريتها كفتاة صغيرة، فإن منظور ثلاثة أعوام من الحرب حول هذا الهرب إلى تضحية من أجل أخواتها اللاتي تركتهن خلفها<sup>(١٩)</sup>. ومن جهة أخرى فإن حنان لم تهرب من أجل الآخرين، بل منهم: زوجها الأول ووالدتها وأطفالها ولبنان، وأخيرًا، من الحقيقة، أي من اغترابها (ص ١٥٠). لقد وضعها رفض الحقيقة وجهًا لوجه مع نفسها وعدم إمكان التراجع عن الهرب<sup>(٢٠)</sup>. كان عليها الاعتراف بمسئوليتها عن الحرب؛ كان عليها أن تعرف هي والآخرين خطأ كل منهم؛ وفوق كل شيء كان عليها أن تبقى لتستحق الانتماء لهذه الأرض التي تعاني، لتستحق أن تكون لها الأم الحنون (ص ١١).

اتخذ البقاء في لبنان أهمية جديدة. كيف كان وقع هذه الحقيقة على أقدار النساء اللواتي غادرن قراهن قبل الحرب وذهبن إلى بيروت؟ قبل الحرب كان هذا الرحيل يستتبع النبذ، ومع الحرب أصبح هناك تغير مفهومي، فأولئك الذين ذهبوا لبيروت ولكنهم بقوا في لبنان يمكن القول أنهم قبلوا الدور التقليدي للمنتظر. كيف حدث هذا؟ كيف تحول "الهرب إلى بيروت" إلى "انتظار في لبنان"؟

لقد تصالح الهرب والبقاء في إطار تحول مفهوم القرية. قبل الحرب كانت القرية عالمًا مستقلًا يمثل الحبس ضمن التقاليد التي كانت تخنق امرأة القرن العشرين. وبعد الحرب أصبحت تجسد لبنان. قسمت الحرب القرية مؤقتًا إلى كيانات مفهومية منفصلة: واقع ما قبل الحرب وواقع ما بعد الحرب؛ القرية ككل، والقرية كجزء. هنا، بين هاتين القريتين وجدت إملى نصر الله نفسها عالقة.

فلكى تكون فردًا عصريًا ولكى تملك هوية إيجابية نشطة (أن تكون كاتبة)، كان عليها أن تهرب من قيود الماضى (القرية بتقاليدها وخرافاتها). لكن مثل هذا الفعل كان مرادفًا للهرب، والهرب كان تخليًا عن المسؤولية تجاه الآخرين.

حلت الحرب التناقض. والآن فإن بيروت والقرية ولبنان أصبحت واحدًا. فهي لم تهرب على أية حال. وحالات القلق التى عانتها منى فى *طيور أيلول* عندما غادرت القرية إلى العاصمة قد سكنت وهدأت فى النهاية بالنسبة لمها فى تلك *الذكريات*. لم تعد خائنة، لأن هروبها الجزئى تم تصحيحه برسم حدود جديدة. لقد بقيت، فى الوقت الذى هرب فيه الآخرون تاركين وطنهم، مثل طفل مريض، فى وقت حاجته إليهم.

ومها ليست مختلفة عن فتيات القرية، فقد بقيت فى لبنان، وانتظرت فى الممرات والملاجئ خلال تلك الأشهر الصعبة. سمحت لنفسها بالانغماس فى أحلام الماضى دون التركيز على المستقبل، فالبقاء فى بيروت خلال الحرب كان، بشكل ما، مثل البقاء فى القرية؛ كان مثل إنكار الرغبة الطبيعية فى الهرب من أسر مؤلم، لتحقيق الذات فى بيئة أكثر ملاءمة. ولكن العيش فى بيروت أثناء الحرب كان مُحفَظًا، فلم تعد النساء ينتظرن بخنوع، كن يتعرفن على من لم ينتظروا، من هربوا، وكن يرفضنهم. وقد زاد هذا الرفض من التصميم على البقاء رغم كل شيء.

فى *طيور أيلول*، عندما تودع منى ومرسال راجى، يسود شعور حذر بالتغيير الذى ستجلبه الحرب على الوعي النسوى. وعندما كان راجى راحلاً، ألقى نظرة إلى الفتاتين، فقالت منى متألمة:

تكفينى منه تلك النظرة، فسوف تبقى تطحن عظامى،  
تعجنها، وتجثد فيها العزيمة للبقاء. (ص ١٢٧)

البقاء الآن أصبح فى لبنان بينما كان أصلاً فى القرية، وانتهى الصراع بين رغبات منى وأفعالها.

فى تلك *الذكريات*، لم يكن ممكناً تصوير المحنة التى زلزلت كيان مها، وكذلك، وبصورة أسوأ، أدت أطفالها أيضاً، على أنها سلبية، على أنها مجرد امتداد

طبيعي لوضعها بوصفها أنثى<sup>(٢١)</sup>. مع الحرب، وهلاك السكان الذكور، لم يعد خيار المغادرة ممكناً. كانت الخيارات الوحيدة أنثوية: البقاء مثل قروية تقليدية والحفاظ على الهوية، أو الرحيل مثل قروية متمردة، والمخاطرة بالتعرض للنبد. كان لابد من الارتقاء بالبقاء والانتظار بصورة أو أخرى. فالبقاء في القرية الممتدة التي أصبحت لبنان، كان يعني أن تكون لبنانيًا. البقاء وتحمل مسؤولية البلد، من أجل الآخرين، بعيدًا عن الدائرة الضيقة للعائلة، أصبح أساسًا لمشروع إعادة البناء:

وفهمت، بكل أسف، ودون أن يفيد فهمي أحدًا، فهمت  
وأدركت أن الإنسان لا يعيش في كهف عزلته، وأنه  
مشدود إلى مجتمعه الصغير والكبير بكل روابط  
المسؤولية... أدركت أن عائلتي لا تقتصر على زوجي  
وأولادي وأقاربي بالدم. بل تتجاوزهم إلى الوطن. بل  
إلى الإنسانية بأسرها. (ص ١٧٢)

منذ أن توقفت الهجرة عن أن تكون خيارًا، أصبح الرحيل يعني ما فعلته  
المرأة القروية المتمردة التي غادرت قبل الحرب: أن تخسر أو، في الواقع، أن  
تُحرم من حقوق الميلاد.

حنان حالة وثيقة الصلة هنا. عانت إلى بيروت بعد إقامة طويلة في لندن.  
دعتها لها للبقاء وهي وعدت أن تأتي في وقت مبكر من المساء. ورغم أنها كانت  
تعلم أن الخروج بعد حلول الظلام خطر، فقد بذلت بعض الجهد لتصل في وقت  
معقول. اتصلت تليفونيًا بعد انقضاء وقت الموعد، لتعلن بفروسية أنها ستتأخر.  
وتحضر بعد منتصف الليل، متشوقة للحديث. لم تشعر بأي ندم لإبقائها مضيقها  
يقظة طيلة الليل، رغم أن لها أكدت لها أنه لم يكن ثمة ما يستحق النقاش. لقد  
عانت بما يكفي، ولم تعد ترى ضرورة للكلمات، حنان لم تجرب شيئًا سوى الكلام،  
فأصيبت بالصدمة والرعب من الموقف، وشعرت بأنها مهددة بسبب التغيرات التي  
لاحظتها على أصدقائها القدامى. فالذين مكثوا بثوا الرعب في أولئك الذين غادروا  
أو الذين لم يتحملوا المسؤولية.

تترك حنان بعد سهرها طوال الليل أن الحرب قد غيرت كل شيء، وأنها لم تعد تستحق "الحياة هنا، فإنني لم أتحمّل لحظة ألم من أجلها" (ص ٩٦). لكن لم يضع كل شيء، مازال هناك أمل في الإنقاذ من خلال الاتصال بالباقيين. لقد أثبتوا أنفسهم وأصبحوا أشخاصًا مكتملين يمكنهم احتضان الآخرين والتأثير عليهم. إن مجرد الاتصال بهم يطهر، ولو مؤقتًا فقط، تعبيرًا عن الشعور بالذنب والاعتذار الذي عاناه المشردون. ومع انبلاج الفجر تستحم حنان وتشعر بالانتعاش:

وكانها غسلت مع الماء كل ما علق بنفسها من ألم  
وضياع.... أعادت الحرب إلى ينباع النقية.  
(ص ١٩٧-١٩٨)

لقد أوضحت الحرب الهوية. عرف اللبنانيون ما يميزهم عن الأجانب الذين زعموا أنهم أتوا من "البلد القديم". في هذه القرية الممتدة، استطاعت المرأة التي تحملت سابقًا وعيًا هزيلًا بالتناقض أن تواجه أخيرًا مجتمعها ككل.

ولكن إملى نصر الله، كما في رواياتها السابقة، لا تكمل. فنحن لا نعرف ما إذا كانت مها ستفعل أي شيء بإدراكها للحالة الحقيقية لمجتمعها. ولكننا نعرف أنها اختارت البقاء في هذا العالم، لتكتب، ومن ثم فقد تستطيع تغييره. لقد أتاحت الحرب، وكذلك القلم، للمرأة فرصة أن تتغلب على وضعيتها خارج المجتمع، وأن تشارك في إعادة التشكيل الممكنة له.

## الإقلاع عكس الزمن

الإقلاع عكس الزمن رواية كانت في ذهن نصر الله منذ اللحظة التي انتهت فيها من روايتها الأولى<sup>(٢٢)</sup>. بعد "طيور أيلول"، أرادت أن تستكشف ما حدث في "المهجر"، وتحديدًا في أميركا. فبدأت في عام ١٩٦٩ بتكملة كانت تنوي أن تسميها *عودة طيور أيلول*. لكنها بعد فصلين شعرت أنها لم تكن مستعدة. في الواقع كان عليها الانتظار اثني عشر عامًا لتدرك أنه ربما لن تكون هناك عودة.

**الإقلاع عكس الزمن** هي دراسة عن تأثيرات الحرب على القرويين الحالمين، كما على المهاجرين الحالمين. حلمان في واقع جاءت الحرب لتكدره، ولتظهر للقروي أن المهاجر لم يكن ناجحاً تماماً بالضرورة، وأن من غير المحتمل أن يعود؛ وتظهر للمهاجر أن حلم العودة ليس أكثر من حلم.

بعد عشرين عاماً من الانتظار والأمل بعودة أبنائهما، يغادر رضوان وزوجته ريا القرية أخيراً لقضاء ستة أشهر مع عائلتهما في كندا.

وذهبا، رغم أن رضوان كان متردداً، لأنه كان يشعر على الدوام بأن التنقل كان ضاراً: "والشباب حملوا النشاط عصب الحياة وأمل التجدد، وهاجروا" (ص ٢٤). ويبرر سفره بأنه محاولة لاسترجاع المهاجرين: "وكانها الاستغاثة الأخيرة لأرض تحترق" (ص ٤٥).

باهتمام شديد بالتفاصيل، تصف إملى نصر الله العالم الجديد الذي قذف فيه رضوان. أولاً، خلال رحلته إلى بيروت للحصول على التأشيرات الكندية يشعره الناس بالغربة، مثل السكرتيرة اللبنانية في القنصلية الكندية التي ترفض التحدث بالعربية (ص ١٤)، والشبان على الحواجز الذين كانت أعينهم أكثر إثارة للرعب من أسلحتهم (ص ٣٠). كما أشعرته الأشياء بالغربة، كان المصعد في القنصلية صندوقاً غريباً، وأزراره خاتم جنى (ص ٧)، ثم عندما صعد في قلق إلى الطائرة، تذكر قاذفات القنابل (ص ٥٨).

كان ذلك صيف عام ١٩٧٥، وكان الخروج الكبير، وخاصة للشباب، قد بدأ. رأى رضوان الخوف في عيون الشباب، وشعر بفيض من العاطفة والحنين لأطفاله، فالأزمة تقوى الحاجة للحب والعائلة.

مع هذا، فالوصول إلى كندا لم يكن سهلاً، فلم يكن ممكناً الوصول إلى جزيرة الأمير إدوارد برحلة مباشرة، لذا كان عليهم القيام بعدد من الانتقالات بين الرحلات الجوية - كانت في الواقع، تزيد عن المتوقع برحلة واحدة. ظن الزوجان العجوزان أن المطار قبل الأخير هو وجهتهما، وشعرا بالإهانة لأنهما لم يجدا وفداً كبيراً متعدد الأجيال في استقبالهما. وسرعان ما صُحح الخطأ ولكنه أصابهما، بصدمة ولم يشفيا منها تماماً أبداً (ص ١٧٠).

وطوال فترة إقامته كانت تراود رضوان من حين لآخر تأملاته عن البرودة، الجسدية وكذلك العاطفية، للمكان الذي اختاره أولاده سكناً لهم. والواقع أن رضوان شعر بأن الطبيعة نفسها في كندا كانت مختلفة عن لبنان (ص ٢١٧). ففي كندا شعر بأنه لا حول له ولا قوة - فالسهول لا يرى لها نهاية، ولم يعرف من يزرع الحقول أو ماذا يزرعها. لكنه في لبنان كان يشعر بالقوة: لو مد نراعه فإنه يساعد الكروم وبساتين الفاكهة وحقول القمح". بلاده تبعث على الراحة، أما كندا فلا (ص ٢٩٨).

كانت الجالية اللبنانية في جزيرة الأمير إدوارد محافظة وتقليدية - حتى أن بعضهم لم يتعلم الإنجليزية (ص ١٢٣، ١٧٢). كلهم كانوا يعتبرون أنفسهم لبنانيين أولاً وأخيراً، ومع هذا فهم لم يعتبروا لبنان مكاناً يمكنهم العودة إليه، بل مجرد موضع للحنين<sup>(٣٣)</sup>. مسحت الحرب كل مشاعر الذنب حيال عدم العودة للأقارب المنتظرين - المجائين فقط من شأنهم أن يعودوا إلى مثل هذا الجحيم، حيث يبدو جلياً أن الأفراد فيه لا يستطيعون فعل شيء (ص ١٧١).

أراد أبناء رضوان من والديهما أن يبقيا سنة حتى يهدأ الوضع. ولكن مع مرور الوقت وتركيز وسائل الإعلام الكندية على الحرب في صورة متزايدة، أصبحت رغبة رضوان في العودة هاجساً مسيطراً:

تبعته الحرب عبر هذه المساحات الشاسعة، وتشبثت بتلابيبه. وهو لا يجد مكاناً يهرب إليه. باتت الحرب حديث الناس أنى النقاء، أخبار الإذاعات، وصور الصحف، وأكثر من هذا وذاك، التلفزيون، ينقل إليهم المعارك بأدق تفاصيلها... هكذا يتم القنص على المحاور وخطوط النار... هكذا يسقط الأبرياء في الشوارع... إنها حرب الفقراء والبؤساء... الذين لهم ملكوت السموات... أهكذا يكون الملكوت السماوي؟ .... صوت المذيع يتحول إلى عواء؛ وتكرر المشاهد الدامية، جثث أطفال محروقة، أكوام من الهياكل البشرية، فوق أكواخ خشبية، في حفر مفتوحة كالأنفوس

الجائعة... بيوت تتهدم وتتهار، ويقفز منها الأحياء،  
طلبًا للنجاة، فتصطادهم الرشيشات المتربصة في  
الزوايا، والجرافات تجرف التراب والجثث... وعواء  
المذيع يرافق الأحداث! (ص ٣١٢-٣١٤)

كان على رضوان أن يعود، حتى لو لم ترافقه زوجته الحبيبة الغالية. شعر  
أن لبنان يحتاجه، تمامًا مثلما احتاجه القرويون سابقًا في حل نزاعاتهم (ص ٣١٥-  
٣١٦). ولا بد أنه خشى أيضًا من أن يموت قبل أن يسود السلام. قد يموت في هذا  
البرد، مثل فرخ دجاجة - كما توفي المختار توا - دون حداد رسمي، بقليل من  
الحضور، وأبدية من الخواء كفنا له.

وُصف رضوان بأنه "هارب" من أبنائه. ولدى عودته، وحيدًا، إلى قريته في  
جنوب لبنان، يدعو بعض الأصدقاء لاحتساء الشراب. يقرع ثلاثة رجال الباب،  
فيستدرونه إلى الخارج، وفي دفء الليل يقتلونه. ويصف تقرير طبي في  
العشرين من يناير/كانون الثاني ١٩٧٦ الجريمة (ص ٣٥١).

مأساوي؟ لا يبدو الأمر كذلك. كانت جنازته حدثًا مؤثرًا - معزون، أناس  
من القرى المحيطة واثنان من أبنائه المهاجرين عادا أخيرًا ومعهما الدتھما.

لقد اختار رضوان بعد أن ألقى نظرة خاطفة على العالم الجديد، أن يعود  
دون تردد. ورغم أن موته بعد عودته بوقت قصير جدًا قد يعد إدانةً لخطوة كهذه،  
فإنه حتى بهذه الوحشية يبدو أسعد مما كان أثناء غيابه في المهجر: خلال فترة  
احتضاره كانت جبهة رضوان تلتصق قليلًا بالعرق، وخانت شفّته ابتسامة خفيفة.  
هل هذه هي سعادة البسطاء التي وصفتها إملى نصر الله في كتاباتها قبل  
الحرب؟<sup>(٣٤)</sup> أو ربما كانت تلك سعادة رجل نضج وأحس بأن عليه البقاء في أرضه  
ليؤكد هويته؟ يبدو الخيار الثاني أكثر احتمالاً: الناس في جنازته "حضرُوا اليوم  
ليقولوا له أنه لا يزال بينهم". مات رضوان بسلام مع نفسه وبارئته، وقد ضمن  
هويته. وخلص ابنه إلى أن "... طيف الابتسامة، هو رسالة الوالد السرية إلينا،  
وإلى مواطنيه" (ص ٣٦٧).

فى كندا، علم رضوان أن ارتباط المهاجرين بلبنان ضعيف. وبعد اندلاع الحرب فقط، عاد لبنان ليكتسب شيئاً من الأهمية فى حياتهم (ص ١٩٥). تابعوا وسائل الإعلام عن كثب، واهتموا بملاحظة أخطاء المذيعين، وإبلاغهم عن الأخطاء فى لفظ الأسماء، أو فى التعريف بالأمكنة؛ وأسموا صناديق كانت عناوينها أكثر أهمية من القضايا التى ساندتها (ص ٣٢١). كان مهم الأكبر إبراز المسؤولية. كان من الواضح، كما قالوا، أن ما كان يحدث إنما هو نتيجة مؤامرة دولية. ولحسن الحظ لم تكن كندا ضالعة فيها، ولهذا لم يوجهوا لها اللوم فى أى صورة وتمكنوا من البقاء حيث هم دون أى شعور بتأنيب الضمير (ص ١٩٦).

مع اشتداد الحرب، أصبحت حاجة رضوان للعودة ملحة. كانت عودته قراره الإيجابى الأول. فحياته كانت حتى ذلك "الوضع الراهن" تسير مثل حياة القرويات للتقليديات اللاتى استسلمن لمصيرهن، وهو أن ينتظرن؛ وقد انتظر ما يزيد على عشرين عاماً عودة أطفاله. ولم تكن رحلته لكندا عملاً اختيارياً، بل استجابة لرغبات الآخرين: لقد سمح لأبنائه بأن يقتلعوه عن جذوره لفترة، وبأن يجعلوه يتصرف كما كان الرجال يتصرفون قبل الحرب. ولكن باندلاع الحرب انتهى خيار الرجال بالرحيل، وكان الخيار الوحيد هو البقاء السلبى مثل القرويات للتقليديات أو الرحيل مثل المرأة القروية النزاعة للتغيير الجذرى. وكان الخيار الثانى، وما زال، يستتبع النبذ. لقد عاد رضوان بوحي من غريزته.

وصفت خطوة رضوان الأخيرة على أنها "هروب" إلى الخطر، وليس منه (ص ٣٤٩). ومثل النساء اللواتى تحدين الأعراف وغادرن قراهن قبل الحرب، كان "يهرب" متحدثاً. وقد يبدو الأمر وكأن رضوان لم يكن رجلاً لبنانياً بالمعنى المقبول اجتماعياً قبل الحرب: فهو لم يطمح يوماً إلى مغادرة أرض آبائه، ولكنه مثل النساء رضى بقدره، وهو أن ينتظر. لكن الحرب كانت تقضخ خواء ذلك الانتظار. وكان ينبغى التغلب عليه وهزيمته. كان يجب أن يهرب رضوان، ولكن مع الحرب، فكلمة "الهرب" يتغير معناها: إنها تشير إلى التغلب على القدر دون أن تحرّم العودة. لقد فقد الهرب مضامينه السلبية. وحين قرر رضوان أخيراً أن يفعل، أن يعود، بالرغم من الخطر وتوسلات عائلته، فهو قد هزم قدره الذى فرض عليه السلبية.

رضوان هو المواطن اللبناني الجديد، الذي يضع الحل للأوضاع الاجتماعية المتضاربة لامرأة ما قبل الحرب. فالمواطن اللبناني الجديد كان ينتظر، ولكنه كان أيضاً فعالاً، من خلال مقاييس القرية/الأمة الممتدة. أنقذت الحرب رضوان من السلبية وأعادته إليه مبرر وجوده الذي كان قد فقده حين رحل أبناؤه في الأصل، وحكموا عليه بالانتظار.

لقد حل لبنان محل أبنائه، وقد دفعه موج الحب الجارف الذي خلقته الحرب في المطار إلى حضن أبنائه، ولكنه حين اكتشف أن قلقهم على لبنان لم يبدأ حقاً إلا مع اندلاع الحرب، وأن قلقه لم يكن من الممكن ترجمته إلى رغبة في العودة، اكتشف أزمته الشخصية. إن سنوات انتظاره لأبنائه كي يعودوا إلى الأرض كان محكوماً عليها بالفشل منذ البداية. لقد رهن حياته لحلم مستحيل، لذا فقد حان الوقت - قبل أن يفوت الأوان - للفعل، للحياة. فحول حبه نحو ابنه الآخر، لبنان، الذي كان يحتاج إليه حقاً. ومع حل ارتباطه الواهن بأطفاله الطبيعيين، كان يمكن إعادة توجيه طاقاته - الحب والمسؤولية تجاه أولئك الذين يمكن مساعدتهم، ورغب في أن يستجيب.

كان محور تركيزه الجديد هو بلده. لقد احتاج منه لبنان المأزوم أن يأتى ويحل النزاعات التي كانت تمزقه. لم يعد هناك الآن شيء يمنع. ورغم أن ثلاثة من أبناء بلده هم الذين قتلوه، فإن رضوان لم يمت مروراً خائب الرجاء. ولو أنه عاش زمناً أطول فربما كان يساعد، فهو أثبت في النهاية أنه لبناني حقاً. لقد عاد بوعى تام بمسئوليته تجاه نفسه وتجاه الآخرين. ولكي يحافظ على هويته، ولكي يكون مسؤولاً عن نفسه، كان عليه أن يكرس نفسه للآخرين. وقد استحق مواطنته، ولهذا استطاع المشاركة في إعادة بناء بلده، أو ربما بناء لبنان جديد لا تملى روح الشعب فيه على الذكور أنهم لكي يكونوا مؤثرين فإن عليهم أن يغادروا أرض الوطن، ولا تملى على الأنثى أن عليها الانتظار. وما صفاؤه في الموت، الذي بدا معه وكأنه كان يطلب من الرب أن يغفر لأولئك الذين قتلوه لأنهم لم يكونوا يعلمون ما يفعلون، سوى غفران لخطايا أبناء بلده (ص ٣٦٨). فهم لم يتعلموا حب بلدهم، حب بعضهم بعضاً، لم يكن لديهم شيء يدافعون عنه غير جلودهم. كانت رسالة موته هي الحب، والتسامح والالتزام تجاه الآخرين<sup>(٢٥)</sup>.

## قضية الهوية

القضية في أعمال نصر الله، وخصوصاً منذ اندلاع الحرب والغارات الإسرائيلية على الجنوب، هي تعريف الجذور. هل هي شديدة الخصوصية؟ أم أن من الممكن غرسها في التربة اللبنانية، في أي مكان من الحدود الجنوبية وحتى الأرز في الشمال<sup>(٢٦)</sup>. كانت القرية قبل الحرب كلاً متكاملًا، وكان كل شيء خارجها غريبًا. حتى أن الهجرة إلى كندا لم تكن أكثر إثارة للشعور بالصدمة من الهجرة إلى بيروت. وبعد الحرب أصبحت القرية جزءًا من كل كامل هو لبنان، وعلامة عليه. وكان ثمة مفارقة بين ألام الهجرة عن القرية وتقدير منافعها، لكن ذلك حل محله إدانة صارخة للمهاجرين، وخصوصًا أولئك الذين رحلوا أثناء الحرب. كان السعي إلى النجاح والملجأ في مكان آخر مجرد وهم. فالتحقق والهوية لا يمكن أن يجدهما أبناء لبنان إلا فيه، وخاصة أثناء الحرب. لقد عوضت الحرب عن هرب النساء، فلم تعد وحدثهن واغترابهن في بيروت شيئًا ذا بال مقارنة بالاغتراب الأكبر للمهاجرين.

خلفت الحرب وعيا جديدًا وسياقًا جديدًا. فالقرية لم تعد تمتلك ترف العزلة المشكوك فيه. والحرب وفرت ذريعة لهرب الفراشة من شرنقتها إلى عالم لم يكن فيه تبنى ما هو جديد ومختلف أمرًا يمثل مصدر تهديد. وقد استوعب السياق الجديد قيمًا تقليدية ومتأصلة في العالم الحديث. وحين شاهد رضوان أولاده يغادرون لبنان في الخمسينيات شعر بالحزن والإذلال لأنه لم يكن يمتلك سوى الأرض لكي يقدمها لهم (ص ٣٩، ٩٤). ولكن مع الحرب، ازداد تقدير رضوان للأرض، أصبحت معشوقته (ص ٣٤٩). فالتقرب من الأرض عاطفيًا وجسديًا ضمان لهوية الانتماء في الحب.

لبنان هو الأم والطفل والعشيقة في آن واحد. هو الأم في إيداعها ودعمها للحياة: في جسر الحجر، لليلي عسيران، يُشار إلى أم قاسم على أنها "أم للجميع"، "أم قاسم هي الأرض، هي الأم، وهي رحم البلد" (ص ٢٥٦، ٢٦٥). فهي الطفل في احتياجه، وهي العشيقة في العاطفة التي تثيرها. تبقى النساء ويعملن من خلال استمرارية تتسامح مع الرجال فقط بعد أن يقبلوا أن كونك رجلًا لبنانيًا لم يعد يعنى

أن الهجرة هي في أفق التفكير. فعندما يرى الرجال في أنفسهم كلاً متكاملًا يتيح لهم، دون خجل أو خسارة، أن يقرّوا بارتباطهم بالأرض، فإنهم أيضًا سوف يمكنون. حتى لو أنهم أهملوا الأرض الأم، فإنهم سيعودون إليها كعشيق، معها فقط يمكن التوحد.

جعلت الحرب رضوان يدرك أخيرًا أن من رحلوا لن يعودوا (ص ٣٣٧). لقد غيرت التوقعات، لكنها لم تغير الواقع: المهاجرون مثل الطيور المهاجرة التي لم تعد ترى في أيلول لأنها تفضل برد الشمال على نيران المدافع والقنابل (ص ١٣٠).

بعد انتظار حتى أواخر السبعينيات لكتابة **الإقلاع عكس الزمن**، سمحت إملي نصر الله لنفسها بالهجوم على الذين رحلوا وقضحهم دون خوف على بيتها الزجاجي. كما استطاعت تقديم معضلة اللبنانيين الذين ظلوا في أمانهم. فلماذا لم يكن ثمة مساعدة منقذة من المهاجرين، ألا يصبح على كل فرد أن يتحمل مسؤولية الرفاه العلم؟<sup>(٢٧)</sup> خلال الحرب، لم يعد الأفراد قادرين على انتظار الآخرين لكي يبادروا بالفعل. وإذا ما فعلوا، فإنهم سوف يصلحون بالجنون. لقد كانت الحرب هي التي أثارت الفعل النشط<sup>(٢٨)</sup>. وبالرغم من أن القارئ قد يلاحظ في هذه الكتابات الأخيرة، وخاصة في كتاب **المرأة في ١٧ قصة**، صرخة للصفح، فإن هذه الصرخة محبطة في خروجها من الحلق. فاللبنانيون قد يرغبون في الترحيب بعودة المهاجرين، لكن لبنان (القرية الممتدة) أغلق الباب دون من تخلوا عنه. لقد ولى وقت الحلم: لم تعد الثروة السريعة في مكان ما بالخارج؛ فالثروة البطيئة - أن تكون لبنانيًا حقًا - هي هنا والآن. ويمكن الحصول عليها في الوطن؛ وهي مفقودة في الخارج.

في الحرب يراود مها، في تلك **الفكريات**، شعور فادح بالخسارة، ولكن خسارتها ليست مادية. كانت خسارتها هي قرية الماضي التي استمرت في آخرية هشة. لقد سرقت منها الحرب أحلامها بماض من الحكايات الخرافية، وبمستقبل يصنع الإيمان فيه المعجزات (ص ٩٠). ما يبقى لها هو نكريات تثبت أن ذلك الماضي الذي لا حاضره له هو مكان كان فيه الأمل والحلم ممكنان (ص ١٠٩). كان الحاضر مملكة بلا زمن أنى، تنزلق ببطء من الأسطورة إلى المعجزة<sup>(٢٩)</sup>.

الآن الزمن الحاضر هو المهم. وما زال هناك ماضٍ، ولكن لم يكن ممكناً استرداده أو حتى السعى إليه ملاذاً من حاضر قاس: كان متجذراً في هذا الحاضر. وكان لا بد من وقف هذا الإقلاع عكس الزمن، ومن ثم عكس اتجاهه.

## خاتمة

الحرب شر، لكنها أيضاً فرصة للكسب. وهذه الحرب التي استمرت أكثر بكثير من الفترة الطبيعية أو المحتملة، أصبحت حياة كما عرفها اللبنانيون. لم تكن فجوة بطريقة مختلفة من الكينونة.

لقد أتاحت الكتابة لإملى نصر الله أن تعمل خلال أزمة الهوية اللبنانية. ولم يكن يبدو أنها تعي نفسها وهي تسجل وتساهم في صنع التاريخ، كما فعلت على سبيل المثال ماري تشسنت<sup>(\*)</sup> عندما سجلت أحداث الحرب الأهلية الأمريكية. فليس هذا تعبيراً مفصلاً عن تجربة شعبية جماعية على أعلى مستوى. إنه صوت الفرد يتحدث نيابة عن أفراد آخرين، سابراً أغوار تجربة خاصة بالوجود. وقد كانت تجربة الكاتبة، ولكنها في فعل الكتابة مُنحت للآخرين الذين كُتبت من أجلهم، فأصبحت خاصة بهم. في تلك *الفكريات* تعبر مها عن نفسها قائلة:

والكاتب يجد مادته في كل شيء، حتى في الأمور  
التافهة. عن تفاهة هذه الحياة اكتبى، لأنك بذلك تعبرين  
عن آلاف النساء الصامئات. (ص ١٤٩)

لقد شعرت مها أن جسدها لم يعد لها، بل هو ملك للكون: المرأة الكاتبة تنتمي لشعبها (صفحة ١١٧-١١٨).

---

(\*) ماري تشسنت Mary Boykin Miller Chesnut (١٨٢٣-١٨٨٦)، في الولايات المتحدة، تُعتبر مذكراتها عن الحرب الأهلية الأمريكية، والتي لم تنشر إلا بعد وفاتها، أفضل عمل أبى عن تكوين الجمهورية الفيدرالية. [المراجعة]

لا تكتب إملى نصر الله كثيراً عن النساء، بل عن الحالة الأنثوية - الباقية والهاربة - والتي كما رأينا آنفاً، قد تشترك فيها مع الرجال. وتشرح أعمالها الأثر الذى أحدثته الحرب على هذه الحالة، وكيف يحل شعب أثرها قضية الهوية. لقد حلت الحرب، ولو مؤقتاً، حالة الجمود: فقبل الحرب، كان من مكثوا فى القرية قد تصرفوا مثل نساء القرية التقليديات؛ وأولئك الذين غادروها تصرفوا كالرجال - وإذا كان الراحلون نساءً فإن رحيلهن كان سيعتبر "هروباً" - وهو الفعل الإيجابى لمواجهة القدر. قبل الحرب كان "الهرب" يستتبع النبذ. ولكن بعد الحرب، كان إدراك القوة المحفزة على المكث والبقاء يعنى الهرب، أى هزيمة حالة السلبية. مع الحرب تصبح تلك خطوة إيجابية لا تؤدى إلى النبذ. لقد عزز هذا الوعى الجديد "الهرب" بصفته انتصاراً على حالة سلبية، وقد حول النتيجة من الإقصاء إلى الدمج. ولأن رضوان رجل، فإن عملية الإدراك هذه، والتي يرى المكوث من خلالها على أنه شيء غير السلبية، كان يجب حدوثها عن بعد. لقد احتاج إلى منظور يرى منه حالته لى يتمكن من تحويلها من خلال "الهروب". ولأنه رجل، فعندما كان داخل المجتمع ككل لم يكن لديه أى منظور. كانت النساء دائماً على الأطراف، ينتظرن ويراقبن بسلبية أو يتعرضن للإقصاء بإيجابية. وكان امتيازهن الوحيد أن لهن منظورهن. وخلال الحرب أصبح فى إمكانهن التعرف على الامتياز فى امتيازهن. وخابل الحرب أيضاً رأين، بصورة إيجابية، حاجتهن للوعى بأنفسهن خارج القيود الخائقة للتقاليد.

بالحرب يتوحد لبنان عندما يتم إدراكه فى مقابل المهجر، تماماً كما كان إدراك القرية من قبل يحدث فى مقابل بيروت. وأولئك الذين بقوا فى لبنان فى هذه الحقبة الجديدة تصرفوا مثل نساء القرى التقليديات، فقد قدموا مصالح المجتمع على مصالحهم. ولكنهم أيضاً تصرفوا مثل نساء القرية المقبلات على التغيير الجذرى، اللواتى كان رحيلهن علامة على الوعى بمصيرهن وعلى رفضهن له. وقد أصبح الخيار السابق، الهجرة، مغلقاً أمام الرجال. واليوم يواجه جميع اللبنانيين المصير الذى كانت تواجهه النساء، فى السابق، إذا ما اخترن الرحيل - النبذ. فمن رحل كان خائناً لبلده، ومن بقى كان مواطناً مخلصاً<sup>(٣٠)</sup>.

لقد حدث تغير جذري في الروح اللبنانية. وبالنسبة لإملي نصر الله، لم يعد اللبناني الحقيقي يمتلك خيار الرحيل أو البقاء في لبنان. فأن ترحل يعني أن تزور هويتك وتطيل أزمة لبنان: أمة من الأفراد يناضل كل منهم من أجل نفس أُنانية. والحالة الأنثوية - أن تبقى وتهرب في الوقت نفسه، أي أن تعترف بالمكوث والبقاء كمحفز، وبهذا الإدراك الجديد أن تفعل - هي تعريف الهوية اللبنانية الجديدة. هذا التأنيث الجديد لمجتمع بأكمله وهو يخوض الحرب يتناقض بقوة مع النزعة الملحوظة في معظم التقييمات التاريخية الرئيسية للحرب، حيث يُضفي الطابع الذكوري على المشاركين، وحيث "يُضفي الطابع الأنثوي على من يتم إقصاؤهم وتهميشهم، ومن هنا كان إقصاؤهم مبرراً"<sup>(٣١)</sup>، هذا التعميم للحالة الأنثوية هو تعميم نفسي واجتماعي وفردى وجمعي في الوقت نفسه. وبتحولها تصبح هوية وطنية. أن تكون لبنانياً يعني أن تبقى، ولكن ليس أن تكون سلبياً. ذلك يعني أن تتحمل المسؤولية عن نفسك وعن الآخرين وقبل كل شيء، أن تكون فاعلاً.

## الهوامش

- (١) لقاء، هنتينجتون، وست فرجينيا، ٣ أكتوبر ١٩٨٥.
- (٢) سلامة *Enfants d'Avril*، ص ٩. "تاريخي هو تاريخ الانتظار"، ص ٩١. في لحظة تفاؤل، وعام ١٩٧٩ يبدأ، تنتهي ماري تيريز عرييد على الانتظار كعلامة نهائية على الحب، *Ma Guerre Pourquoi Faire?*، ص ٣٧.
- (٣) *The Source..* p. 112. في كثير من لقاءات غادة السمان، خاصة تلك التي جمعتها في كتاب واحد بعنوان *القبيلة تستجوب القبيلة* (١٩٨١)، تشير إلى انعدام المنهج هذا بأنه "يعبر بفصاحة عن حالة النساء".
- (٤) نصر الله، *طيور أيلول*، ص ١٨٠-١٨٩، ٢٠١، ١٦، ١٣٠. قارن، بقصيدة حنان ياموت "الانتظار" في *الفرح المأجور*، ص ١١-١٣.
- (٥) نصر الله، *المبع*، ص ١٤.
- (٦) انظر ما يلي، خاصة مناقشة كتاب *المرأة في ١٧ قصة*. في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالخزي عندما يعرف أن قريبه، الذي فقد الاتصال به منذ سنوات، لم تنتعش أحواله، بل فقد الأمل وكان هذا هو السبب في توقفه عن الكتابة (ص ٢٩٤، ١٦١).
- (٧) شاب يكتشف أنه لا يمكن أن يصبح شيئاً دون أن يرحل، ومن ثم فهو يهاجر. وعند عودته كان يعلق كاميرا ونظارات بلا مبالاة حول رقبته. احتشد أهالي القرية ليرحبوا بذلك الشخص، وسرعان ما تم إيجاد عروس: نعمة ملونة تبحث حولها مثله، عن هوية جديدة. جزيرة ألوهيم، ص ٤٠-٤٦. قارن *طيور أيلول*.
- (٨) حتى غادة الخراساني في روايتها المدهشة عن الهروب من الحب، *الحريق في الجنة* - والتي لا تذكر الحرب إلا مرة واحدة رغم أنها نشرت في ١٩٧٦ - تنتهم أخو البطلة بالهرب إلى أمريكا (ص ١٤٣). وفي كتابه النقدي عن غادة السمان، يكتب غالي شكرى أن غادة "التي كان يمكنها الهرب باستخدام نفس الحجج التي يتعلل بها الرجل، التصقت ببيروت، في ناسر المحرقة..."، (*غادة السمان بلا أجنحة*، بيروت، ١٩٧٧)، ص ١٨٩.
- (٩) Stewart, *A New Mythos*, p. 177. قارن بقول كيت شوبان، "الطائر الذي قد يحلق فوق المستوى الجلي للثقافة المجحفة لابد أن تكون له أجنحة قوية. من المحزن أن نرى الضعاف يجرحون، ويجهدون، حتى يتساقطون إلى الأرض" *The Awakening* (Capricorn Books, 1964). p. 217. حنان، في *تلك الذكريات*، تعود من أول فترة نقضها بالخارج، أول رحلة لها إلى الحرية، فتعرض للتشويه في حادثة، ص ١٢٠-١٢٢.
- (١٠) قبل ترك لندن إلى كندا، في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالقلق الأكبر من أن يجد أحفاده لا يستطيعون الكلام بالعربية. وكان محققاً (ص ١٣٦-١٤٣). وفي *تلك الذكريات*، تكتب حنان إلى مها بالإنجليزية لتهنئتها بالسنة الجديدة. أخبرتها مها أنها قرأت *Mirdad* لميخائيل نعيمة، ولكن بالإنجليزية. وهي تتأسف لأنها لم تستطع الحديث مع نعيمة عندما كان في

لندن، لأنهما كانا كلاهما من قرية واحدة. وحيلة التمسك بكل ما هو لبناني، ولكن مترجمًا، لا تقوت مها (صص ٢٩-٣١). وفي *طيور الليل*، عندما ذهبت مرسل إلى أمريكا، سرعان ما فقدت لغتها العربية (ص ٢٣١).

(١١) كان الكتاب الرابع الذي ينشر بعد اندلاع الحرب، انظر ما يلي.

(١٢) بعد ٥٠ عامًا من الانتظار، تتلقى إحدى الأمهات رسالة تعلنها أن ابنها لم يعد قادرًا على تصور العودة، قارن، الجزيرة، ص ٩٣.

(١٣) Patricia M. Spacks, *The Female Imagination*, NY, 1976, p. 95. ومع ذلك، كما في تحليل كارول كريست لانتحار إينا بونتلييه في رواية كيت شوبان *Chopin's The Awakening*، يواجه القارئ بنوع من الالتباس: "هل انتحار إينا بونتلييه هو انتصار امرأة قوية تختار الموت بدلًا من الخضوع للقواعد الاجتماعية الصارمة في زمنها؟ أو هو هزيمة المرأة التي ليست على وعي كافٍ بنفسها، والتي هي أضعف من أن تواجه إحباطات خيالها الرومانسي؟" Carol Christ, *Diving Deep and Surfacing*. p. 27.

(١٤) روز غريب، "أملى نصر الله، هي روائية صورت جمال القرية اللبنانية وبؤسها"، في *Asian Woman*, Lucknow, May 1979, pp. 8-9.

(١٥) عندما دعت المجلة النسائية فيروز إميلي نصر الله للمساهمة بقصة جديدة لكل عدد من أعدادها الشهرية، كان رد نصر الله أنها تريد أيضًا أن تكتب قسمًا بعنوان "نساء رائدات". وكانت تكتب كل شهر شخصية امرأة تركت علامة على تاريخ العالم، على سبيل المثال: أجاثا كريستي، ماريا مونتسوري، فلورنس نايتجيل، بيرل بك، هيلين كيلر، هدى شعراوي، زنوبيا، الخنساء. وقد كتبت أيضًا بعض الشخصيات النسائية اللبنانية مثل ابتهاج قدورة (رائدة حركة المرأة اللبنانية)، جوليا توما دمشقية (صحفية)، ومي زيادة (فلسطينية الأصل، ولكن تبنها اللبنانيون!!). ونشرت وداد مقبسي قرطاس مذكراتها في ١٩٨٢، وفيها تكتب تاريخ الصحافة النسائية في العالم العربي، مع التركيز على المساهمات اللبنانيات. وأقدم جريدة نسائية هي *الحسناء*. وإذا ذكرنا قليلًا من هذه المجلات، كانت هناك: فتاة الشرق، العروس الدمشقية، المرأة الجديدة، الفجر، ميرفا، مجلة السيدات، الفتاة المصرية، الكرم، والرائدة.

(١٦) تقول أنها تأثرت بحب جبران خليل جبران للأطفال، وإصراره على أن يكونوا أحرارًا من ضغط الآباء (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). وقد كتبت بغيرة في وقت كانت فيه الكتابة للأطفال نادرة للغاية (لقاء، ٣٠ يوليو ١٩٨٠). وكتبت روز غريب عددًا من كتب الأطفال منذ اندلاع الحرب، *النار الخفية* (١٩٧٧)، *المنقذ* (١٩٧٧)، *صندوق أم محفوظ* (١٩٧٧)، *النافذة* (١٩٧٧)، *النجمتان* (١٩٨٠).

(١٧) هذه الرواية مهداة إلى زوجها فيليب بعد أن اختطف مرتين. وهي تغطي الفترة من ١٥ مارس إلى ٨ يونيو ١٩٧٦، عندما كانت المنطقة التي تعيش فيها تحت القصف (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠).

(١٨) "فكرة الرحيل تبدو أساسية. وفكرة البقاء أيضًا، حتى لا يصبح كل بيت طفلًا مهجورًا.. ولم نعد نعرف من له الحق في الرحيل..." Salameh, *Enfants*, pp. 88-90. وتتوسع عرييد في ذلك: "بدأ الناس في الهروب لأنهم كانوا خائفين. لم يكن ذلك مكروهًا، كما تعرف. الخوف لا يمكن شرحه. لقد هربوا ليجدوا مكانًا أكثر سلامًا". Arbid, *Ma Guerre*, p. 20.

- (١٩) تعبر طيارة عن ازدرائها لأولئك الذين يرحلون في حين أنها، وهي نفسها هاربة أيضاً، غير مستعدة لترك مقعدها في الطائرة لهارب آخر. (Survival in Beirut, pp. 60, 145).
- (٢٠) في الفترة من ١٩٧٥-١٩٧٦، قضت نصر الله شهراً في اليونان، وهي تقول أنه كان أسوأ شهر في حياتها. كان ذلك في وقت شعرت فيه أن لبنان طفل يحتاجها، طفل مريض. وقد جعلها هذا تعود لتبقى. كما ولد لديها فكرة مشاعر الشتات اللبناني (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). ديزي الأمير، في داومة، تنفجر ضد من يتركون لبنان: تكرر فيهم ظنهم أن الدنيا لا تعيش بدونهم... (ص ٤٨).
- (٢١) نصر الله، تلك الذكريات، صص ١٢، ١٣٤. عندما تحلل كريست دور مارثا في رواية ليسنج Lessing's Children of Violence، تصف الانتظار بأنه صفة نسوية، رغم أنه ليس بالضرورة سلبياً. وتكتب أن المراقبة تولد الفهم من خلال الوعي بأبعاد أعمق للتجربة. وتقول: "الانتظار هو أكبر معلم لهذا الوعي. ليس الانتظار نشاطاً سلبياً؛ فانتظار مارثا هانف". Christ, Diving Deep. p. 71.
- (٢٢) تعتمد الإقلاع عكس الزمن على خبرة والديها في كندا. بدأت بحثها لهذه الرواية في ١٩٧٤ بعد أن قامت بأول زيارة لها إلى القارة الأمريكية. تحدثت مع عجائز في لبنان وقرأت بعض الرسائل التي تلقوها من أقاربهم وأصدقائهم في المهجر. وقد استوحت العنوان أثناء رحلتها إلى أمريكا عندما اكتشفت أن الشمس كانت تشرق في أمريكا في الساعة الثانية صباحاً بتوقيت بيروت. واستقر هذا في ذهنها كرمز لاتجاه الحياة اللبنانية. نشرت الرواية لأول مرة في ١٨ عندا من مجلة المستقبل العربية التي تطبع في باريس، بين ١٩٨٠ ويناير ١٩٨١. وفي هذا الوقت كانت قد تحققت أن كانت النساء محائدات، إلا أنهم هن اللاتي دفعن الثمن. إننا لم نمنح الفرصة أبداً لنكون فاعلين كجماعة، رغم أنه كانت هناك نجاحات بالتأكيد على المستوى الفردي (مثلاً: في العمل كقاضيات أو محاميات أو معلمات). ولكن لم يكن لنا أبداً صوت عام (بكلمة عام تقصد سياسياً).. والإقلاع ليست عملاً شاملاً، ولكن من خلاله يمكن أن يصل القارئ إلى تصور لما فعلته الحرب بأهلها" (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢). قارن، الأمير "خالته أم سمير" في وعود للبيع، للاطلاع على تأثير المهجر على المهاجرين.
- (٢٣) في ٢٥ يوليو ١٩٨٣، أذاعت محطة الإذاعة العامة للولايات المتحدة عدداً من اللقاءات مع المهاجرين اللبنانيين إلى ديربورن، ميشيجان، بمناسبة زيارة أمين الجميل للولايات المتحدة. وكان واضحاً أن من أجروا اللقاء لا يوجد بينهم من فكر بشكل أعمق في إمكانية العودة إلى "البلد القديم"، خاصة منذ أن فاقمت الحرب من التوترات المذهبية.
- (٢٤) E.g., Island pp. 47-59.
- (٢٥) رغم أن النقاد افترضوا أن الإقلاع تعبير عن إدانة مجتمعية لرضوان، فإن نصر الله تصر على أن مذاهب القتل ليست هي الموضوع (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢). ولم يرد ذكر ديانة رضوان ولا ديانة القتل.
- (٢٦) غرس، هو الفعل الأكثر تكراراً في أدب نصر الله، ولكن بشكل خاص في الإقلاع عكس الزمن، حيث يوجد رجل يتعلم كيف يغرس نفسه في لبنان كلبناني.
- (٢٧) المرأة في ١٧ قصة (١٩٨٤) مجموعة من القصص القصيرة، أغلبها تصف آلام المهجر، والتظاهر بأن الأمور مستقرة بالنسبة لمن تركوا في الأرض. وفي الإقلاع عكس الزمن،

أخذ المهاجرين يخبر رضوان أنه في كل زيارة إلى لبنان يزداد تحقّقاً من مدى ابتعاده عن أرضه وناسه. وقد عمقت الحرب من هذا الانطباع (ص ١٧١).

(٢٨) "دفع بعض الناس للجنون أو إلى الجريمة، بينما مكنت آخرين من اكتشاف خصائص إيجابية في أنفسهم لم يكونوا يتصورون وجودها أصلاً".

Friedman, "Living in Beirut with the Violence of Beirut" in *New York Times*, 17 July 1983.

(٢٩) "حاول الحراس أن يوقفوني وتحولت إلى سحابة وأمطرت رذاذاً عليهم، فتحوا أفواههم وشربوا ورووا ظمأهم. وهذا لهب حقدهم ضدي. وعندما وصلت، أنا السحابة، قمة هرمون، نثرت على الصخور ضوءاً ومطرًا أبيض، وتراكم الثلج، وأصبح عمامة بيضاء نظيفة لرأس رجل الجبال العجوز... أبحث عنك في عيون الأطفال التي احمرت بسبب الخوف وعدم النوم... في جذور الأشجار الضخمة... في تدفق الينابيع". *The Sour*: pp. 135-9. "أتمنى لو أبقى معلقة هناك، في ذلك الوجود المنفصل، أعيش مع الصخرة وأطياف الأساطير القديمة"، نصر الله، *ضيور أيلول*، ص ١٧١.

(٣٠) في رواية *Enfants d'Avril*، لنهاد سلامة، عندما وصلت الراوية إلى لارناكيا، قبرص، كانت تشعر بالذنب: "أوه، أشعر بأنني في حال سيئ! كل مسافر يقلق ضميري بشدة. كل جواز سفر يختتم هو فعل خيانة: عودي!" (ص ١٣٩).

(٣١) J.W. Scott, "Women and War. A Focus for Rewriting History", p. 4

## الخاتمة

لم تكن الحرب الأهلية اللبنانية تشبه أى حرب أخرى. لم تكن هناك أسباب واضحة لاندلاعها، ولم يكن هناك عدو ثابت، ولا مواقف نمطية<sup>(١)</sup>. لقد تخللت الفوضى كل مناحى الحياة اليومية بحيث كان كل شخص مشاركاً، ودائماً. ولكن لأنها كانت خارجة عن القياس؛ فنادرًا ما كان يُشار إليها بوصفها حربًا، بل باعتبارها "حالة"، حالة يمكن لأى فرد أن يمر بها. والواقع أن الكثيرين ظنوا أن لبنان كان نذيرًا بأشياء أخرى قائمة. وفي عالم نما فيه العنف، نظر بعضهم إلى لبنان بوصفه يمثل الميل الطبيعي للعنف في هذا القرن مدفوعًا إلى أقصى تطرفه. كان دلالة منذرة بالمحركة المقبلة.

ونكن هذا لم يكن ما شعرت به طرفيات بيروت؛ ففي مطلع أعوام ١٩٨٠، كانت مشاعرهن قد أصبحت مشاعر من لا يساوم: فطالما أن هناك أرضًا للدفاع عنها، فعلى كل لبنانى واعٍ أن يمكث في الأرض. وعلى الرغم من أن كثيرين كانوا قد مكثوا في البداية دون أى فكرة واضحة عن السبب، فإنهم بدأوا بعد سبع سنوات يدركون أسباب تلك الحالة السلبية، ومن ثم بدأوا يعيدون تقييمها. وقدم البقاء على قيد الحياة جائزة خاصة بالوجود؛ فبقاؤك في البلاد يعنى لبنانيّتك. وطرفيات بيروت يؤكدن على وطنية يائسة:

بقى انوطن العاطفة الأقوى والأكثر حدة من أى سلاح  
للمقاومة. والتمسك به ووحدته أصبحت أهم رباط<sup>(٢)</sup>.

في الخامس عشر من يونيو (حزيران) ١٩٧٩، اختتمت عادة السمان مقابلة بالتعليق التالى: "أشهد على ألا حب إلا حب الوطن. أشهد على أننى أعيش هذا الحب وأعانى عذابه"<sup>(٣)</sup>. وكتبت إدويك جريدينى شيبوب:

"هناك فى قلبى بذرة الإخلاص بأن لبناننا الصغير  
سوف يحيا، وأن مستقبله سوف يكون أكثر نجاحا مما  
كان فى الماضى"<sup>(٤)</sup>.

وتثير نادية تويني في كثير من شعرها عن الحرب أسئلة عن علاقة الفرد بالوطن الذي يجب الدفاع عنه. أما همها الأكبر فهو الأثر الذي تركته الحرب على علاقة الفرد، والهوية، بالأرض. وتؤكد قصيدة أرجوان "وطن الغرباء" حباً للوطن لا يقضى عليه الألم. وفي *المستبعد (L'Excisée)*، تسأل إيفلين عقاد نفسها لدى عودتها من الولايات المتحدة إلى لبنان لزيارة عائلتها:

لماذا أعود دائماً لهذا البلد غير المستقر، الذي تدمره  
الحروب والغزوات والاستعمار والإمبريالية والتعصب  
الديني؟ هل هي الوطنية أم القومية؟<sup>(٥)</sup>

هل كانت تلك هي الوطنية أم القومية؟<sup>(٦)</sup> كيف يمكن التمييز بين كل منهما؟  
أي أنواع الولاءات يثيرها كل منهما؟

الوطنية (patriotism) تضفر صورة الأنثى والذكر: باتريا Patria هي الأرض الأم التي يعد الولاء لها واجبا فطرياً: وباتر pater هو الأب الذي يأمر بالولاء، وهو ولاء نبيل ومناسب في نفس الوقت - "إنه لجميل ومجيد أن تموت من أجل الوطن" "dulce et decorum est pro patria mori". إنها تحدد مقاييس الهوية المدنية المميزة التي لا يخلقها إلا تاريخ مشترك، وليس طموحات إمبريالية خاصة لدولة معينة. وبالنسبة للوطني، فالحرب بالضرورة مأسوية، فهي تلقى بالوطن الحبيب إلى الكراهية والدمار. الحرب التي يمكن فيها للوطني أن يشعر بإحساس من الواجب والمبرر الأخلاقي هي التي تتحدى جميع الأخطار التي تهدد الرفاه والمثل العليا الخاصة بذلك الخليط من المعاني المجردة، والذي يسمى الوطن<sup>(٧)</sup>.

من جهة ثانية، فإن كلمة قومية nationalism مشتقة من "أمة" nation، التي يعرفها أحد القواميس بأنها "في الأساس، جهاز سياسي أكثر منه إقليمياً مادياً - يتوحد فيه المواطنون تحت راية حكومة مستقلة، دون اعتبار لأصولهم"<sup>(٨)</sup>. وقد وصف جان بكتا إشتاين القومية بأنها مفسدة، لأنها تتطلع باستمرار إلى تفوقها، وتتحدى أفكار الحدود. وتعطي القومية إحساساً بالتميز والتفرد لأولئك يعتبرون أنفسهم منتمين إلى هذه الأمة. وللحفاظ عليها، تحتاج القومية إلى أعداء داخليين وكذلك خارجيين ممن يجب إقصاؤهم أو ممن يجب تحييد الخلاف معهم، لذا

فالقومية نوع من الأيديولوجية الإمبريالية التي تفرض التوحد على مساحة جغرافية يمكن توسيعها إلى ما لا نهاية. ويقود مثل هذا النمو في معظم الحالات إلى الحرب: حرب يجب أن تُرى بوصفها مجيدة لأنه تم خوضها نيابة عن الأمة، ذلك الكيان القوي الذي يتطلب الولاء وإلا فالآلام الإبعاد. القومية هي التي تفرض طاعة عمياء للبلد سواء كان على حق أو على باطل<sup>(٩)</sup>.

وعلى الرغم من الطبيعة غير المسبوقة للحرب اللبنانية، فقد واصل بعض الكتاب الذكور وصف هذه الحرب كما لو كانوا يصفون حروباً أخرى في المنطقة. فكتبوا عن الثورة، وعن القضية العادلة، والأعداء الداخليين والخارجيين. مثل هذه الكتابة الروائية حملت علامة القومية، وألحت على عدالة القضية بغض النظر عن أية شرور يمكن أن تكون في تجلياتها. ولم تسع إلى تفصيل الخطوط الأساسية للهوية المدنية التي يمكنها أن تعتق قيماً ليست سياسية بشكل مباشر.

في أواخر سبعينيات القرن الماضي، كانت طرفيات بيروت يضعن تعريفاً لوطنية جديدة، تتطوى على الضعف، نبعث من الحرب. فقبل الحرب كانت الجنسية اللبنانية إطاراً لهوية هشة، لعرى كان يجب إخفاؤه، تكثيف للحياة وانتماء للذات. ولكن، مع تطور الحرب وتطور دورهن، بدأت طرفيات بيروت في مساهمة مدى صلاحية هويتهن السابقة والحلم بهوية مدنية جديدة. لقد فرضت الحرب تقييماً للماضي وكذلك للحاضر. فلماذا مكثن بينما كان يمكنهن الرحيل؟ أهو نوع من الولع بتعذيب الذات، كما يمكن لمن ينظر من الخارج أن يغويه هذا التخمين؟ أم كان ذلك إدراكاً بأن الرحيل يعنى التخلي عن المسؤولية، وبالتالي فقدان الهوية؟

كتبت النساء بسلبية، وفي بعض الحالات باستسهال، عن الطابع اليومي لتجاربهن. لم يكن لهن أعداء، فكل منهن كانت مسئولة عن كل من يمكنها احتضانه. لقد تعاملت طرفيات بيروت مع تلقائية مشحونة لم تكن تلقائيتها فقط بل تلقائية المجتمع كله. كانت الحرب قد فتحت ساحة جديدة للتعبير مانتحة إياهن صوتاً كان، حتى ذلك الوقت، حقلاً يسيطر عليه الرجال. ومن خلال كتاباتهن، كانت هؤلاء النساء يكتبن حياتهن للمرة الأولى. واكتسبت حياتهن أهمية وضرورة لدى

تسرب الحرب إلى كل زاوية من وجود الناس، فلم تعد تسمح للمسئولية بأن تركز إلى أي مكان، بل استندت إلى أولئك الذين يسمحون لها بأن تحدث وتستمر.

وعلى الرغم من أن هذا السرد لما هو يومي وعيادي قد حدد مسئولية جماعية، فقد أثبت ما تسميه سارة راديك التفكير الأمومي. فقد كانت النساء متورطات في الحرب، ليس في القتال بل في حل النزاعات، وباعتبارهن أمهات حقيقيات ومحملات. كان لبنان طفلاً مريضاً، وكان عليهن أن يعالجن مرضه، فقد اشتدت الحاجة إليهن أكثر من أي وقت مضى. كان الطفل مريضاً، وكان على الأمهات أن يبقين إلى جانبه، حتى لو لم يكن هناك ما يمكنهن عمله أكثر من عدم الرحيل. كان البقاء، الانتظار، بالضرورة سلبياً. لم يبقين بدافع الأمل، بل بدافع الضرورة، بدافع إيمان، عادة غير معبر عنه، إيمان بشيء كان يبقى حياً فيما وراء التجنى المادي للأنقاض والدمار. كان تصميمهن الهادئ على البقاء حين كان البقاء مكافأته الهزيلة هي أول التمتعات بالوطنية.

وتمثل كتابات إميلي نصر الله مثلاً مقنعاً على الوطنية الوليدة. قبل الحرب، حين كانت المرأة تختار مغادرة بيتها، كان يحكم عليها بالاعتراب عن هويتها الحقيقية. ولكن الحرب غيرت هذا المنفى المأساوي. وقد أعادت إميلي نصر الله تعريف لبنان، الطفل المريض، باعتباره قرية. فالبقاء في لبنان، حتى لو كان ذلك في العاصمة، كان يعنى البقاء والانتظار في القرية. ومن هنا فإن من غادروا القرية استعادوا من خلال الحرب هويتهم الضائعة، ومعها حقوقهم في الانتماء واعتبار أنفسهم لبنانيين. ولكن من الذى بقى؟ النساء. وبذلك فقد تحولت السلبية المفروضة على النساء إلى تشكيل للهوية. كان من بقوا هم الوحدين الذين استحقوا أن يسموا أنفسهم لبنانيين، وهم فقط الذين استحقوا المشاركة في إعادة إعمار البلد.

استمرت الحرب وكانت جدوى البقاء الاقتصادية الطبيعية تحت تهديد يومي بمنافسة اقتصاد زمن الحرب: العاملون في تركيب الزجاج، والمهندسون المعماريون، والبنائون، الذين جعلوا من إعادة البناء السريعة السهلة فناً. فى من تحت الأنقاض (From under the Debris: A Personal Viewpoint) تكتب صليبي:

حين قُطعت الكهرباء في المدينة عرضت في اليوم  
التالي مصابيح من كل الأنواع - الكيروسين، البروق،  
البوتاغاز النوكسات... وحين انقطع الماء أحضرت  
جرار جبلية وأباريق بالأكوام لتأمين شربة ماء باردة  
نسبيًا من الأباريق الخزفية. (ص ٢٤)

بدأ الرجال في الرحيل. توجهوا إلى الجزيرة العربية والعواصم الأوربية  
والولايات المتحدة، ومن أماكنهم في منافيتهم الاختيارية أرسلوا كميات كبيرة من  
النقود التي مولت القتال. واستمرت الحياة في بيروت - وكان الأزمة هي القاعدة  
- بلا مبالاة. كان هناك اهتمام بإصلاح التدمير المادي، أما الحياة فلا. ولكن، على  
أية حال، ففي مثل هذه "الحالة"، كانت القدرية قد أصبحت طويلًا طريقة الحياة  
المتبعة الوحيدة.

استجاب الرجال لاستمرار الأزمة بغموض - مثل بطل إلياس خوري في  
أبواب المدينة، الذي كان يمثل كل من سحفته قوى لا سبيل لفهمها، وآخرون، مثل  
يوسف حبشي الأشقر في المظلة، انفجروا محتجين<sup>(١٠)</sup>:

أصبحت السلطة رجلاً يطلق النار على الثورة. والثورة  
أصبحت رجلاً يطلق النار على السلطة. والثورة،  
رصاصات. شركات. كتابة. خبز. كابوس في رأس مخمور.  
من مع من؟ من ضد من؟ من يستخدم من؟ (ص ٣٥)

أنا مع البلد بوصفه وسيلة وليس البلد بوصفه هدفًا. أنا  
ضد البلد بوصفه ضحية دم أبنائه. (١٠٩)

كانت هناك أيضًا اتهامات بوجود الأعداء والثورات الفاشلة. ولم يحدث مرة  
أن حصل القارئ على إحساس بما كانت الحرب بوصفها تجربة راهنة. لو كانت  
الحرب دائمًا تمثل التكثيف أو التجريد الذي تعبر عنه هذه الأعمال، لكانت قد  
انتهت منذ زمن طويل. لم يستطع أحد تحمل التوتر بوعي كامل، فمثل هذه الحدة  
المتواصلة كانت ستجبر على الفعل الذي جمده التبلد. لم يكن أحد ليتمكن من النجاة  
من الإدراك اليومي لفقدان المعنى.

وعلى العكس من ذلك، فإن طرفيات بيروت نادراً ما أكنز الحدة أو التجريد. لقد وصفن طبيعية الحرب، وأظهرن كيف كانت الحياة تستمر بشكل عادي، ثم مقاطعة العنف لها، ثم العودة إلى الاستمرار. وجربت كثيرات منهن في اللغة والنوع الأدبي لتصوير التحالف غير المقدس بين الحرب والحياة، القناصر والطفل، الكراهية والحب. ووجدت كثيرات منهن في الحرب مفتاحاً لإثبات ذاتها. وطورن إحساساً بالذات بالتوقف عن أن يكنّ مرايا عاكسة للرجل، الذي أبعدته الحرب: كن يفضحن، غاضبات، طرائق قمع وإسكات أصوات النساء التي كانت قائمة في فترة ما قبل الحرب. والمثال الأكثر حيوية هنا، هو الراوية الفنانة في رواية أمية حمدان *نقطة البيكار*. والتي كانت تشعر بالسخط على آمال المجتمع المعلقة على المرأة: لم يكن من المفروض أن يكنّ وحدهن، أو حتى "الجلوس وحيدات على الرصيف في مواجهة البحر" (ص ٣٩). وأهم من ذلك، فقد كان من المفروض بهن ألا يكنّ قادرات على الإبداع وحدهن. وتسأل جارة البطلة عما إذا كان قد ساعدها أحد في لوحاتها:

أقصد ترسمينها أنت لوحك؟

لوحدي لوحدي؟! تمتمت ناهد وهي ترمى الطاولة  
بنظرة ساخرة. لوحدي؟ لا هذا غير معقول. كل يوم  
وفي ساعة متأخرة من الليل يأتي رجل (ص ٣١)

وتؤكد جوانا روس أن هذا الافتراض للعقم الإبداعي للمرأة شديد الفعالية في عملية قمع صوت الأنثى<sup>(١١)</sup>. فلدى كتابتها *نوفة نيوكاسل*، قالت وولف: قالوا.. إن كتبها لم تكن من تأليفها هي، لأنها استخدمت فيها تعبيرات مثقفة، و"كتبت عن مواضيع متعددة خارج مداركها"<sup>(١٢)</sup>.

كانت طرفيات بيروت يفضحن مثل هذه الأساليب القمعية، ويبرزن صورة النساء القويات وسط الفوضى السائدة. كانت هؤلاء نساء حقيقيات يعشن حرباً حقيقية كان لها لحظات السلام الطبيعية الخاصة بها. كن يحاولن حب بلدهن وهو يدمر نفسه.

قبل عام ١٩٧٥، كان السلوك المتوقع من النساء هو الانتظار، للزواج عادة. ولكن لم يكن هناك بالضرورة أى شيء ينتظرنه. وبعد عام ١٩٧٥ حين احتلت الحرب ووجد الرجال أنه لم تعد هناك حياة آمنة فى بيروت، وجدت النساء أنفسهن وحيدات فى الحرب. وقد فسر بقاؤهن بأنه كان لرعاية الأسرة والأموال والبلد. كانت المسؤولية عن الآخرين تأتي فى المقام الأول وكانت اتهام أولئك الذين رحلوا غير مفهوم. ولكن، مع مرور الزمن، أجبرت جنوى البقاء، والبقاء بكرامة، على إصدار حكم على من رحل، وكذلك على الدوافع الشخصية للمكوث. وقد كشفت التضحية بالذات أنها لا تساعد على المنفعة العامة. وكان على الأفراد أن يصبحوا مسئولين بوعى عن أنفسهم لكي يصبحوا قادرين على مساعدة الآخرين. وكان التحول فى فهم موضوع المسؤولية عاملاً محركاً، فمن بقى ونجا وجد نفسه قد ازداد قوة، خاصة فى مواجهة أولئك الذين لم يمكنوا. كانوا قد بدأوا فى تعريف معنى أن تكون لبنانياً، ويرفضون المعايير السابقة للمواطنة. ويوضح الشكل (١) التحول فى الوعى الأنثوى نتيجة للحرب.

ويمكن الأمل فى الكاتبات اللواتى حللن معضلة مسؤولية الفرد فى مقابل مسؤولية المجتمع، واللواتى تعرفن على التسلسل المنطقى للمثلث الداخلى للنموذج، أى أن تكون مسئولا حقا عن آخرين (سواء كان ذلك فى الحرب أو فى السلام) فإن على الأفراد أن يكونوا مسئولين عن أنفسهم أيضاً.

وفى حين رحل الرجال ومكثت النساء، أصبح المجتمع بحاجة إلى ترتيب مختلف. استجابت طرفيات بيروت لهذا التحول الديموجرافى بالبده، بطريقة أقرب إلى اللاوعى، فى صوغ وطنية أكثر حيوية. ولم يكن رحيل الرجال قد أثار رد فعل سلبى أصلاً، لكنه خضع الآن لتمحيص أكبر. أصبح الرحيل يسمى خيانة؛ والمكوث يسمى وطنية. وعلى الرغم من أن النساء لم يكن بعد قويات ولا متحدات بما يكفى لكسر دورة الرعب، فى داخلهن، فقد أرسين الأمل على الأقل. فى نقطة البيكار، تكتب أمية حمدان:

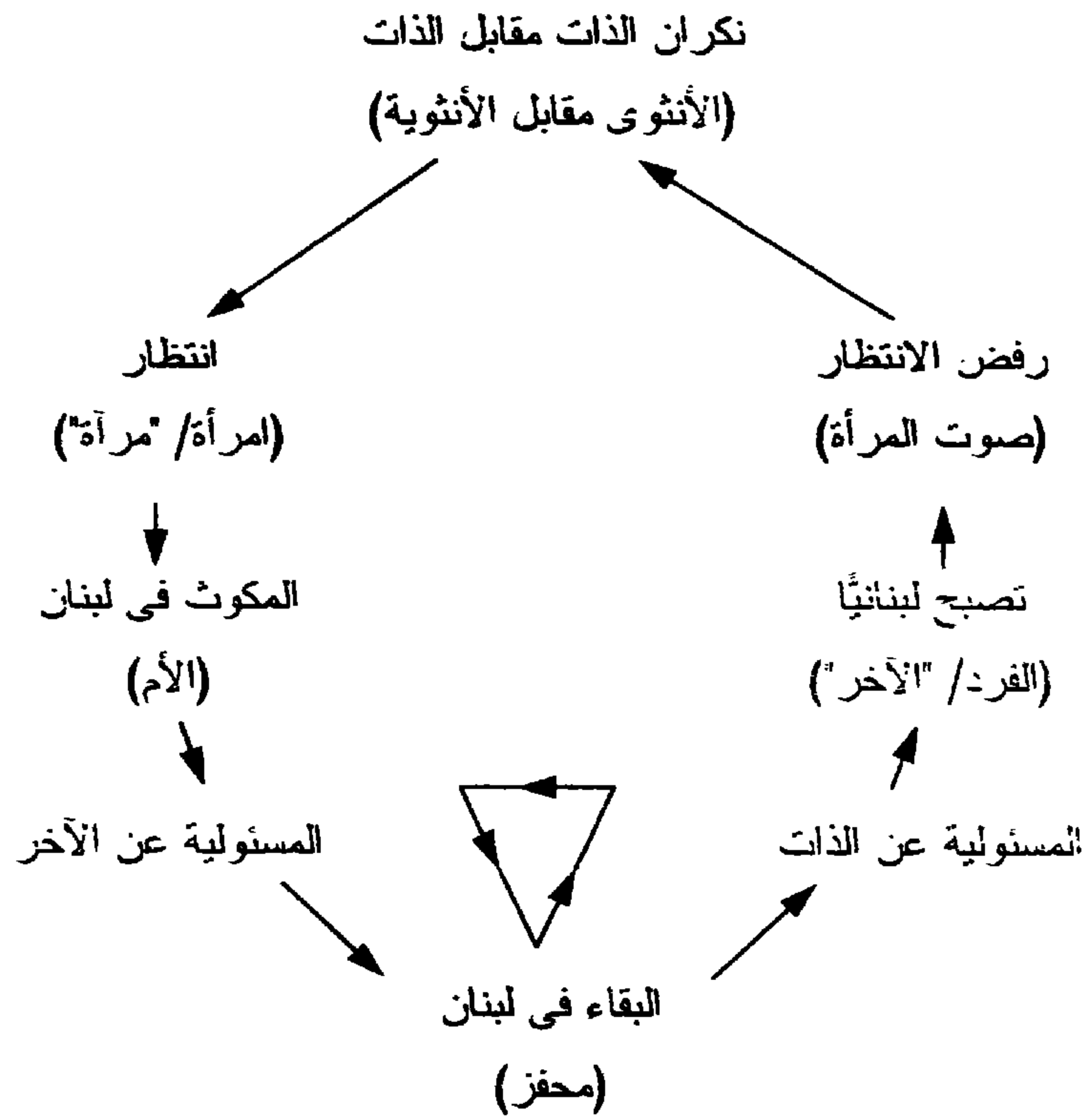
أنا أجمع الذكر والانثى. ذاتى امرأة ورجل معاً. ذات  
الرجل امرأة، وذات المرأة رجل. إذن المرأة أقوى

من الرجل....داخلها أقوى من الرجل، إنها الطبيعة،  
الأرض، الشمس، السماء، الشجرة. كلها مؤنث.  
(ص ٥٥)

وفي قصة نجوى قلعبي "ثورة حبات القهوة الزرقاء"، تشكو مجموعة من  
حبات القهوة الإهمال. فهي، على أية حال، مسئولة عن يقظة الرجال وسعادتهم.  
غير أنها استغلت، وعملت على أنها مسلمات. فدعت حبات القهوة في العالم أجمع  
للتوحد والقتال (ص ١٣٢-١٣٩).

وفي "ست ماري روز" تكتب إيتيل عدنان أن المرأة التي تستطيع مواجهة  
الرجال:

تكسر منطقة خيالهم مثل موجة مقبلة، إنها تثير في  
ذاكرتهم سلسلة من أقدم اللعنات. بالنسبة لهم الحب نوع  
من الوحشية، والرموز الأنثوية تشق طريقها إليهم  
بمخالبتها. فقبل سبعة آلاف سنة أنجبت الإلهة إيزيس  
ابنها حورس دون أن يكون هناك أب" (ص ٦٨-٦٩).



شكل ١: نموذج تأثير الحرب على وعي النساء

كان للنساء أن يأخذن زمام أمورهن بأيديهن. كن قد بدأن في الخروج ضد النظام، وكن بدأن في تحطيمه وإظهار أنه نظام قائم على أساس من الرمال. وكان على الأمة بتقاليدها البالية أن تتفكك، فقد يساعد ذلك على إعادة بناء الوطن من الأنقاض، ثم يعمره المواطن اللبناني الجديد.

وعندما كان التوجه السائد بين الكتاب الذكور في لبنان يتحول إلى الرفض أو السلبية أو الإحباط، كانت الحيوية هي التوجه السائد بين طرفيات بيروت. لم

تكن هناك راحة، فالراحة تجلب في نهايتها فقدان الحس. وقد أدت هذه الفعالية المنطقية إلى تحدّ موجه نحو الرجال. ولم تكن تلك محاولة لإقصائهم بل لاجتذاب الموارد الأنثوية في النساء، وكذلك الرجال الذين اكتسبوا بوطنيتهم حق أن يكونوا لبنانيين في الفكر والفعل.

وهكذا كان ثمة أمل. أم كان هناك؟

لقد كان هذا الكتاب عن الحرب الأهلية اللبنانية حتى عام ١٩٨٢. وقد تتبّع رد الفعل الأدبي على الفوضى. وقد كشف عن مقدار من التفاؤل: لم تكن الحالة صعبة لو كانت النساء قادرات على حشد وعيهن. ولكن، في صيف ١٩٨٢، تغيرت طبيعة الحرب. حطمت نماذج البقاء، وانتهت مرحلة من الحرب الأهلية، ولكن ليس كما تنتهي معظم الحروب، بإعلان السلام أو على الأقل إعلان بوضع نهاية للعنف. لقد انتهى الجزء الأول من الحرب الأهلية لتستأنف حرب أخرى أجازت العنف والإرهاب في دعوة مجردة من الأخلاق والضمير، وأكثر استعراضاً للقوة. فكيف سيكون رد فعل اللبنانيين وبخاصة طرفيات بيروت؟ هل سيواصلن الكتابة؟ وإن فعّلن، فلماذا؟ حين تنتهي الحروب يكتب الكثيرون ليرسموا صورة الحرب، أو فقط ليفهموها، أو، بصورة مثالية، يكتبون الحرب لإنهاء جميع الحروب. بعضهم، مثل إيلي فايزل، يكتب دون تفاؤل. إنهن يكتبن ببساطة "لينتشلن هؤلاء الضحايا من وهدة النسيان. لمساعدة الموتى على قهر الموت"<sup>(١٣)</sup>.

## الهوامش

- (١) قال فوسل إن كل الحروب متماثلة أساساً؛ انظر Fussell, *The Great War*, p. 314. إلا أن قراءتنا لكتاب كاثارين رايلي: Catherine Reilly, *Scars Upon My Heart, Women's Poetry and Verse of the First World War*, London: Virago, 1981، يكشف أن بعض هموم تلك الشاعرات تعكس هموم الكاتبات في لبنان، ومثلاً: "الحنين لأن يكون المرء هناك"، النزعة القومية المفرطة، التضامن الاجتماعي، كراهية العدو، الإعجاب بشجاعة الرجال، الاهتمام بالجرحى.
- (٢) عسيران، الأسطى، ص ٥٦. "دون أن يتمكن معارضي الحرب من السلطة وفرض أنفسهم بالقوة (كما في روسيا في ١٩١٧)، فإن نمو النزعة السلمية سينتهي برد فعل باسم الوطنية والنظام... وهو ما يتطابق مع الأمة".
- Keith L. Nelson and Spencer C. Olin, Jr., *Why War? Ideology, Theory and History*, Berkeley and Los Angeles: University of California P., 1979, p. 190.
- (٣) السمان، القبيلة، ص ٩٤، وقارن، ص ٣٠٦.
- (٤) شيبوب، الكلمة ١٢، ص ٨٧.
- (٥) عقاد، *L'Excisée*, p. 9.
- (٦) بالنسبة للكثيرين، كانت الوطنية تقريباً نوعاً من الدعاية الضمنية. يتحدث هنري ماي عن الحماس البروتستانتي المتصاعد في القرن التاسع عشر والذي كان، لوقت غير قليل، هو الصرخة الوطنية الجماعية. وعندما كانت الوطنية تبدو مطلوبة بالتبعية الرئيسية للوطن، اختلط الولاء للبروتستانتية بالولاء للسلطة الدينية. وبمثل هذه الأيديولوجية، كان من الصعب غالباً معرفة أية قيم يتم اعتناقها، أو ما هي السياسات التي يدعمها المرء. ورغم أن حسب الوطن كان، بالطبع، هو الدافع الأصلي، فلم يكن واضحاً تماماً ما معنى ذلك على المستوى السياسي. ماذا على المرء أن يفعل، على سبيل المثال، شخص مثل بونهوفر Bonhoffer، يكره قومية ألمانيا التي يحبها؟
- Henry F. May, *Ideas, Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982* (NY: Oxford U.P., 1983)
- (٧) رغم أن مثل هذه التهديدات غالباً ما تأتي من الخارج، فقد تأتي أيضاً من الداخل. في ألمانيا في سنوات ١٩٣٠، كانت الهوية الثقافية المحلية قد ألغيت بأفكار الطهارة البيولوجية. واكتشف ديتريتش بونهوفر أنه إذا كان له أن يعتبر نفسه ألمانياً حقيقياً، فينبغي له أن يتحرك أمريكا ويرجع إلى وطنه الأم. عرف أنه يستطيع أن يشارك في بناء بلده إذا شارك في محاكماتها. وعند عودته، حارب من أجل هزيمة القومية من أجل أمل أن تعود البلد لتنهض من بين الأنقاض وقد حصلت على قوة جديدة من الامتحان الذي مرت به.
- (٨) يعرف Roger's *Thesaurus* القومية nationalism، بأنها توسعية، إمبريالية، تعلن القديسة، كولونيالية، مجالات النفوذ... وعسكرية...

- (٩) القومية هي التي دفعت أم إسبرطية لخمسة أولاد، في رواية روسو *Rousseau's Emile*، إلى توبيخ المراسل من الجبهة لإعلانه موت كل الأبناء الآخرين قبل أن يعلن النصر العظيم (12) Jean Bethke Elshtain. "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. 12 (March 1985). والقومية هي التي تبرر مشاعر الحقد لدى أمهات لابسى الزى العسكرى.
- (١٠) أصبحت بسمه بتولى جزءاً من آلة الدعاية. وفي الرايات التي عقدت في وسط التكنات العسكرية، استمع المدعوون إلى شعر وطني عالي النغمة يدعو الناس إلى الله، الحب، والوطن، وهو شعار الحزب المتشدد.
- (١١) Russ, *How to Suppress Women's Writing*, pp. 49-61. وفي "وجهان وامرأة" لسمارة، يعجب منح أن امرأة يمكن أن تتمنى أن تكون وحدها، انظر الطاولات، ص ١٠٨.
- (١٢) Woolf, *Women and Writing* (Michele Barren, ed., London, New York. 1979). p. 84.
- (١٣) Wiesel, "Why I Write", p. 14.

## المراجع

التواريخ المذكورة هي للطبعات المستخدمة في هذا الكتاب.

### أولاً: المراجع العربية<sup>(\*)</sup>

- أبو الفرج، غالب حمزة. ١٩٨٣، *واحترق بيروت*، بيروت، دار الآفاق الجديدة  
إدريس، يوسف. ١٩٥٤، *أرخص ليالي*. القاهرة.  
أرجوان (سعود جمال صدقي)، ١٩٧٩، *أنت وفرحى والزمان*، بيروت، دار  
الأوديسيا.  
الأشقر، يوسف حبشي، ١٩٨٠، *المظلة والملك وحاجز الموت*، بيروت: دار النهار  
للنشر.  
الأمير، ديزى. ١٩٧٩، *في دوامة الحب والكراهية*، بيروت: دار العودة.  
----- ١٩٨١، "The People Only Respect Those That Are Happy" in  
*Fairuz. April*.  
----- ١٩٨١، *وعود للبيع*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.  
بتولى، بسمة. ١٩٧٨، *مع الحب حتى الموت*، بيروت: (لا ذكر لدار النشر. وقد  
وصلتني هذه النسخة من السيدة بتولى في مايو ١٩٨٢. وقد وزعت ألفاً  
 وخمسمائة نسخة باليد).  
بدر، عبد المحسن طه. ١٩٦٨، *تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-*  
*١٩٣٨*، القاهرة: دار المعارف بمصر.

---

(\*) فضلت وضع بعض المراجع الأجنبية لمؤلفين لهم أعمال باللغة العربية مع باقي مؤلفاتهم لعدم تكرار  
نكر الاسم من ناحية، ولتسهيل البحث عن أعمال المؤلف المذكورة في الكتاب في مكان واحد. أما  
المؤلفون العرب ممن يكتبون بلغات أجنبية فقد وضعتهم جميعاً ضمن المراجع الأجنبية. [المراجع]

- بركات، حليم. ١٩٦٩، عودة الطير إلى البحر، بيروت.
- ١٩٧٩، الرحيل بين السهم والوتر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بشير، زبيدة. ١٩٦٦، حنين، تونس.
- بعلبكي، ليلي. ١٩٦٤، سفينة الحنان إلى القمر.
- بنداري، سامي. ١٩٧٧، السرايا. القاهرة
- تيمور، محمود، ١٩٢٨، رجب أفندي، القاهرة.
- حسين، طه. ١٩٣٤، دعاء الكروان. القاهرة.
- ١٩٢٩، الأيام. القاهرة.
- حقي، يحيى. ١٩٤٦، فنديل أم هاشم. القاهرة.
- الحكيم، توفيق. ١٩٣٣، عودة الروح، القاهرة.
- حمدان، أمية. ١٩٧٩، نقطة البوصلة، دار الاتحاد.
- ١٩٨٠، الأزرق القائم مع الريح، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- خالد، وصال. ١٩٨٠، نموع القمر. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- الخرساني، غادة. ١٩٦٧، الحريق في الجنة، بيروت.
- خوري، إلياس. ١٩٨١، أبواب المدينة، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر.
- ١٩٧٧، الجبل الصغير، بيروت: دار الآداب. وهذه الرواية لها  
ترجمة فرنسية في ١٩٨٧ بعنوان: *La Petite Montague* (Barbara Harlow, tr.).
- دبيش، جميلة، ١٩٥٥، عزيزة، تونس.
- رفعت، أليفة. ١٩٤٧، "عالمي المجهول".
- ١٩٨٢، من يكون الرجل؟ القاهرة: كتاب المواهب.

- ريحاني، مى. ١٩٨١، "لا يدوم إلا الموت"، قصيدة غير منشورة.
- الزيات، عنايات، ١٩٦٧، الحب والصمت، القاهرة.
- الزيات، لطيفة، ١٩٦٠، الباب المفتوح، القاهرة.
- زيزفون، ١٩٨٠، رسائل من امرأة إلى سيدها لبنان وإلى سيدتى اللبنانية، ١٩٧٧-١٩٧٨، بيروت.
- السايج، ليلي. ١٩٧٧، دفاتر المطر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- سعداوى، نوال. ١٩٨٥، "ليس لها مكان في الجنة"، في مجلة المصور، يناير.
- ١٩٨٥، "صديقتان"، في مجلة المصور، يناير.
- ١٩٧٣، امرأة عند نقطة الصفر، القاهرة.
- سمارة، نهى. ١٩٨١، الطاولات عاشت أكثر من أمين، بيروت: منشورات زهير بعلبكي.
- السمان، غادة. ١٩٨٠، ع غ تنقرس، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨١، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨٦، كوابيس بيروت، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨٠، كتابات غير ملتزمة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٩، السباحة في بحيرة الشيطان، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٩، اعتقال لحظة هاربة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٥، بيروت ٧٥، بيروت، منشورات غادة السمان.
- الشرقاوى، عبد الرحمن. ١٩٥٤. الأرض، القاهرة.
- شعبان، عواد. ١٩٨١، الرهائن، بيروت: دار الكلمة للنهار.
- شكري، غالى، ١٩٧٧، غادة السمان بلا أجنحة، بيروت: دار الطليعة.
- شيبوب، إدويك جريدينى. ١٩٧٩، الأنبار رقم ١٢، بيروت: مؤسسة نوفل.

الشيخ، حنان. ١٩٨٢. *وردة الصحراء*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

----- ١٩٧١، *فرس الشيطان*، بيروت: دار النهار للنشر. (١٩٧٥).

----- ١٩٦٧، *انتحار رجل ميت*، بيروت: دار النهار للنشر (١٩٧٠).

----- ١٩٨٠، *حكاية زهرة*، بيروت، دار النهار للنشر. الطبعة

الإنجليزية: *The Story of Zahra*, London, Melbourne, NY: Quartet Books, 1986.

صالح، الطيب. ١٩٦٩، *موسم الهجرة إلى الشمال*، بيروت.

صبرى، نائلة هاشم. *بنت شاتيلا*، عمل غير منشور.

طرابيشي، جورج، ١٩٨١، *رمزية المرأة في الرواية العربية*، بيروت: دار الطليعة.

عبد القدوس، إحسان، ١٩٥٤، *أنا حرة*، القاهرة.

عبد الله، ندى. ١٩٨١، *فحيح الأفعى*. بيروت: لم تذكر دار النشر.

عبيد، عيسى، ١٩٢٢، *ثريا*، القاهرة.

العثمان، ليلى، ١٩٧٩، *الرحيل*، بيروت: دار الآداب.

عسيران، ليلى، ١٩٦٨، *عصافير الفجر*، بيروت: دار العودة.

----- ١٩٨٢، *جسر الحجر*، بيروت: دار العودة.

----- ١٩٧٩، *قلعة الأسطى*، بيروت: دار النهار للنهار.

----- ١٩٧٠، *خط الأفعى*، بيروت: دار العودة.

عواد، إميلي. ١٩٨١، *بساط الرمال*، بيروت: مكتبة لبنان.

عواد، توفيق. ١٩٧٥، *طواحين بيروت*، بيروت.

غانم، فتحي. ١٩٦٤، *الرجل الذي فقد ظله*، القاهرة.

غريب، تيريز. ١٩٨٢، *اللقاء في الجامعة*، بيروت: دار النهار للنشر.

غُرَيْب، روز. ١٩٧٩، "Emily Nasrallah. A novelist who has portrayed the beauty and misery of the Lebanese village" in *Asian Woman*. Lucknow. May.

----- ١٩٧٧، النار الخفية. بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، المنقذ، بيروت: دار سمير.

----- ١٩٨٠، النجمتان، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، صندوق أم محفوظ، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، النافذة. بيروت: دار سمير.

فؤاد، نعمات. ١٩٦٦، قمم أدبية، القاهرة: عالم الكتب.

فتوح، رفيف. ١٩٨٠، تفاصيل صغيرة، بيروت: المؤسسة العربية.

فرج، عفيف. ١٩٨٠، الحرية في أدب المرأة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

فرحات، فيصل. سقوط عويس أغا، بيروت: دار الفارابي.

قبناني، نزار. ١٩٧٩، يوميات مدينة كل اسمها بيروت، بيروت: منشورات نزار قبناني.

----- ١٩٧٦، إلى بيروت الأنثى مع حبي، بيروت: منشورات نزار قبناني.

قرطاس، وداد المقدسي. ١٩٨٢، نكريات ١٩١٧-١٩٧٧، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

قصبجي، ضياء. ١٩٨١، أنتم يا من أحبكم، بيروت.

قلعجي، نجوى. ١٩٧٩، رقيق القرن العشرين، بيروت.

القلماي، سهير. ١٩٣٥، أحاديث جبتي، القاهرة.

محفوظ، نجيب. ١٩٥٧، بين القصرين، القاهرة.

----- ١٩٤٧، زقاق المدق، القاهرة.

----- ١٩٦٧، مرامار، القاهرة.

- مداد، أنصاف الأعور. ١٩٨٢، كل قادم هو، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- ممدوح، عالية. ١٩٧٧، هوامش إلى السيدة "ب"، بيروت.
- منصور، مى. ١٩٨١، صومعة تحترق، تونس.
- نبوة، خضر. ١٩٧٩، الحرب، بيروت: المنشورات الأدبية.
- نصر الله، أميلي. ١٩٧٧، البهيرة، بيروت: مؤسسة نوفل.
- ١٩٨١، الإقلاع عكس الزمن، بيروت: مؤسسة نوفل. الطبعة الإنجليزية 1987: Ragweed Press Charlottetown.
- ١٩٧٣، جزيرة الوهم، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٧، شادي الصغير، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٦٨، شجرة الدفلى، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٣، الرهينة، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٠، طيور أيلول، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٨، الينبوع، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٠، تلك الذكريات، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٣، المرأة في ١٧ قصة، بيروت، مؤسسة نوفل.
- نصر الله، فهمية. ١٩٨٢، أجيال الرياح وأسيمة الحرب، بيروت: دار النهار للنشر.
- النعماني، هدى. ١٩٧٩، "أذكر كنت نقطة كنت دائرة"، بيروت.
- ١٩٨٢، ها تتخرج على الثلج. بيروت
- ننعم، حميدة. ١٩٧٩، الوطن في العينين، بيروت، دار الآداب.
- هيكل، محمد حسين. ١٩٥٥، مكذا خلقت، القاهرة.
- ١٩١٤، زينب. القاهرة.
- يارد، نازك، ١٩٧٨، نقطة الدائرة. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- يموت، حنان، ١٩٨٠، الفرحة المأجور، بيروت: إقرأ.

## صحف عربية:

فيروز

فلسطين المحتلة

المستقبل

النهار

الرائدة

الشرق الأوسط

## ثانيًا: المراجع الأجنبية

Abel, Elizabeth (ed.), 1983. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: Chicago University Press.

Abounnasser, Fatima, 1982, *Au Gre du Vent*. Beirut: no press given.

----- 1981. *Sans Titre*. Beirut: no press given.

Abu Nasr, J., Vriesendorp, S., Lorfing, I., Khalifeh, I., 1981, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon*. Beirut: Beirut University College.

Accad, Evelyne, 1976, "Entre Deux" in *Contes et Nouvelles de Langue Française (Concours 4)*. Ottawa: Edns. Cosmos.

----- 1982. *L'Excisee*. Paris: Harmattan Eds.

----- 1986, "Feminist Perspective on the War in Lebanon" in *Feminist Forum*.

----- 1976, "La Longue Marche des Heroines des Romans Modernes du Mashreq et du Magreb", *Presence Francophone* 12, Spring.

----- 1984, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. New York: Frederick Ungar.

- 1978, *Veil of Shame. The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Montreal: Edns. Naaman.
- 1982, "Women's Voices from the Magreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa*. Cambridge (Mass).
- Adnan, Etel, 1980, *L'Apocalypse Arahe*. Paris: Papyrus Edns.
- 1973, *Jebu suivi de l'Express Beyrouth — Enfer*. Paris: P.J. Oswald.
- 1977, "In the Heart of the Heart of Another Country" *Mundus Artium*. vol. 10, no. 1.
- 1982. *Sitt Marie Rose*. Sausalito: Post Apollo Press.
- 1983. "Tribal Mentality" in *Off Our Backs*, August-September. (Interview with I. Reider.)
- Aichinger, Ilse, 1948, *Die Groessere Hoffnung*. Berlin.
- Allen, Roger, 1982, *The Arabic Novel, An Historical and Critical Introduction*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Alouche, Richard, 1973, "L'Image de la femme à travers le roman libanais" in *Travaux et Jours* (47).
- Amara, Lamia Abbas, 1982, "Where is Thy Sting, O Death?" in *Al-Raida*. vol. 4, no. 32. May.
- Arbid, Marie-Thérèse, 1982, "A Contre-Courant" in *L'Orient-Le Jour*. May. 1980, *Ma Guerre Pourquoi Faire?* Beirut: Dar al-Nahar.
- al-Ashmawi-Abouzeid, Fawziya, 1985, *La Femme et L' Egypte Moderne dans l'Oeuvre de Naguib Mahfuz. 1939-1967*. Geneva: Labor et Fides.
- Auerbach, Nina, 1982, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press.
- Baghdadi, Marun, and de Freige, Nayla, "The Kalashnikov Generation" in Fernea, *Women and The Family*.
- de Beauvoir, Simone and Halimi, Gisele, 1962, *Djamila Boupacha*. Paris: Gallimard..
- Benson, F. R., 1967, *Writers in Arms*. New York.

- Bercoff, Andre, 1977, *La Guerre des Autres*. Paris: Albin Michel.
- Bettelheim, Bruno, 1961, *The Informed Heart-Anatomy in a Mass Age*. London.
- Bittari, Zoubeida, 1964, *O Mes Soeurs Musulmanes, Pleurez!* Paris.
- Broyles, William (Jr.), 1984, "Why Men Love War". *Esquire*. November.
- Cahill, Susan (Ed.), 1975, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. Scarsborough/New York: Mentor.
- Camus, Albert, 1946, *L'Espagne libre*. Paris.
- 1972, *Neither Victims nor Executioners*. Chicago.
- Cavendish, Margaret (Duchess of Newcastle), *True Relation of my Birth Breeding and Life* appended to Firth (ed.), *The Life of William Cavendish*. London, n.d.
- Chedid, Andree, 1982, "En Mal d'Enfance". (Poem.)
- 1983, *From Sleep Unbound*. Athens (Ohio): Swallow.
- 1974, *Liban*. Paris: Seuil.
- 1984, Preface to Claire Gebeyli, *Acte de Presence.*, Paris.
- Chesnut, Mary (C. Vann Woodward), 1981, *Civil War*. New Haven and London: Yale University Press.
- Chicago, Judy, 1977, *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday.
- Chodorow, Nancy, 1974, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lampere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Chopin, Kate, 1899, *The Awakening*. New York: Capricorn Books. (1964).
- Christ, Carol P., 1980, *Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon.
- Cooke, Miriam, 1984, *The Anatomy of an Egyptian Intellectual. Yahya Haqqi*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- 1982, "Beirut ... Theater of The Absurd ... Theater of Dreams", *Journal of Arabic Literature*. XIII.
- 1986, "Telling Their Lives: A Hundred Years of Arab Women's Writings", *World Literature Today*, vol. 60. no. 2.

- Corn, Georges C., 1984, "Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *Center for Contemporary Arab Studies Report*, Georgetown University. October.
- Cornillon, Susan K. (ed.), 1973, *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green: Popular.
- Cousins, Norman, 1981, *Human Options*, New York/London, Norton.
- Davis, Susan S., 1978, "Working Women in a Moroccan Village" in Lois Beck and Nikki Keddie, *Women in The Middle East*. Austin: University of Texas Press.
- Dib, Mohammed, 1985, *Who Remembers the Sea?* Washington D.C.: Three Continents Press.
- Djebar, Assia, 1957, *La Soif*. Paris.
- 1962, *Les Enfants du Nouveau Monde*. Paris.
- 1969, *Rouge l'Aube*. Paris.
- 1967, *Les Alouettes Naïves*. Paris.
- Donovan, Josephine (ed.), 1975, *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Lexington.
- Eagleton, Terry, 1983, *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis.
- 1981; *Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism*. London.
- Elshtain, Jean Bethke, 1985, "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. 12 March.
- 1982, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, vol. 5, nos. 1, 2.
- Emerson, Gloria, 1976, *Winners and Losers*. New York: Random House.
- Fernea, Elizabeth W., 1984, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change*. Austin: University of Texas Press.
- Fontaine, Jean, 1976, *20 Ans de Litterature Tunisienne 1956-1975*. Tunis: Maison Tunisienne de l'Edition.
- Foucault, Michel, 1980, *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books.

- Francis, Raymond, 1963, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine*. Beirut: Dar al-Maaref.
- Friedan, Betty, 1968, *The Feminine Mystique*. New York: Laurel.
- Fussell, Paul, 1977, *The Great War and Modern Memory*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gallop, Jane, "Writing and Sexual Difference: The Difference Within: Critical Response" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Gardiner, Judith A., "On Female Identity and Writing by Women" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Gebeyli, Claire, 1982, *Acte de Présence*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- 1975, *Memorial d'Exil*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- 1982, *La Mise a Jour*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- Gilbert, Sandra, 1983, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*: Spring 1983, vol. 8, no. 3.
- Gilligan, Carol, 1982, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilman, Charlotte P., 1979, *Herland*. New York: Pantheon.
- von Grunebaum, Gustav, 1962, *Medieval Islam*. Chicago: Chicago Univeristy Press.
- Harris, Frederick J., 1983, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Heilburn, Carolyn, "Critical Response II" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Hinz, E. J. (ed.), 1976, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin*. Chicago.
- Houston, Nancy, 1982, "Pleureuses et Rieuses: la Guerre Racontée aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38.
- Jameson, Fredric, 1981, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

- Jayyusi, Salma al-Khadra, 1977, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden: Brill.
- 1977, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*. vol. 10. no I.
- Jelinek, Estelle C. (ed.), 1980, *Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Juhasz, Suzanne, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Millet's *Flying* and Sita, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*, in Jelinek, *Women's Autobiography*.
- Kessell, Patrick and Pirelli, Giovanni, 1962, *Le Peuple Algérien et la Guerre: Lettres et Témoignages 1954—62*. Paris.
- Khalaf, Saher, 1974, *Littérature Libanaise de Langue Française*. Ottawa: Eds. Naaman.
- Khoury-Ghata, Vénus, 1980, *Le Fils Empaillé*. Paris: Pierre Belfond.
- Kilpatrick, Hilary, 1985, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, *Unheard Words*.
- 1985, "Women and Literature in the Arab East" in Schlipper, *Unheard Words*.
- Kishtainy, Khalid, 1983, *The Prostitute in Progressive Literature*. London: Allison and Busby.
- Klein, Holger with John Flower and Eric Hamberger (ed.), 1984, *The Second World War in Fiction*. London: Macmillan.
- Kolodony, Annette, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Women's Autobiography*.
- 1983 "Turning The Lens on 'The Panther Captivity': a Feminist Exercise in Practical Criticism" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Laing, R.D., 1965, *The Divided Self*. London: Penguin.
- Lessing, Doris, 1979, *The Golden Notebook*. New York.
- Mahmoud, Fatma Moussa, 1973, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*. Cairo. General Egyptian Book Organization.
- Marquez, Gabriel Garcia, 1970, *A Hundred Years of Solitude*. London: Cape.

- May, Henry F., 1983, *Ideas, Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982*. New York: Oxford University Press.
- McIntosh, Peggy, 1979, *Interactive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective*, Working Paper No. 24, Wellesley.
- Mernissi, Fatima, 1975, *Beyond the Veil. Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. Cambridge (Mass.): Schenkman.
- Merr, Mayy, 1978, *Bxebbaq (I Love You)*. Beirut: Manshurat Qadmus.
- Mikdadi, Lina (see Tabbara), 1983, *Surviving The Siege of Beirut*. London: Onyx.
- Mikhail, Mona, 1978, *Images of Arab Women. Fact and Fiction*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Minai, Naila, 1981, *Women in Islam. Tradition and Transition in the Middle East*. London: John Murray.
- Miquel, André, 1969, *La Littérature Arabe*. Paris: Que Sais-Je?
- Mitchell, Juliet, 1975, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York: Vintage.
- Moosa, Matti, 1983, *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Moss, Rose, 1981, "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers." Working Paper No. 69, Wellesley.
- Mulford, Wendy, 1983, "Notes on Writing" in Wandor, *On Gender and Writing*.
- Naim, C.M., 1984, "Prize-winning Adab" in Barbara D. Metcalf (ed.) *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*. Berkeley/Los Angeles/London: UCLA Press.
- Nelson, Keith L. and Spencer, Olin C., 1979, *Why War? Ideology, Theory and History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Parker, Roszika, 1983, "Art, Feminism, and Criticism" in Wandor, *On Gender and Writing*.

- Reilly, Catherine, 1981, *Scars Upon My Heart. Women's Poetry and Verse of the First World War I*. London: Virago.
- Robinson, Lillian, 1985, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Showalter, *New Feminist Criticism*.
- Ruddick, Sara and Daniels, Pamela (eds.), 1977, *Working it Out: 23 Women Writers, Artists, Scientists and Scholars talk about their Lives and Work*. New York: Pantheon.
- Russ, Joanna, 1983, *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Salameh, Nohad, 1980, *Les Enfants d'Avril*. Nimes: Edns. Temps Parallele.
- Salibi, Nuha Salib, 1978, *From under the Debris: A Personal Viewpoint*. Published by the author.
- 1982. *From under the Siege*. Published by the author.
- 1983. *On the Road to Recovery*. Published by the author.
- Sharawi, Huda (Badran, Margot, tr.), 1986, *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1912*. London, Virago.
- Schapiro, Miriam, "Notes from a conversation on art, feminism and work" in Ruddick and Daniels, *Working It Out*.
- Schlipper, Mineke, 1985, *Unheard Words. Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*. London/New York: Allison and Busby.
- Schumacher, Dorin, 1975, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process" in J. Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington.
- Scott, Joan W., 1984, "Women and War: A Focus for Rewriting History", *Women's Studies Quarterly*, vol. 12, no. 2.
- Sharara, Yolla P., 1978, "Women and Politics in Lebanon" in *Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of The Middle East*, vol. 6.
- Sharron, Nomi, 1974, "War Poems-Z". (Unpublished poems.)
- Showalter, Elaine, 1977, *A Literature of their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- 1985, (ed.), *The New Feminist Criticism. Women, Literature and Theory*. Toronto /New York: Pantheon.

- Spacks, Patricia, 1976, *The Female Imagination*. New York: Avon.
- Stevens, Janet, 1981, "We're Still O.K." *Arab Studies Quarterly*, vol. 3. no. 3.
- Stewart, Grace, 1979, *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1577-1977*. St Albans /Montreal.
- Sururi, Nadira, 1977, *Female Contractions*. Beirut.
- Tabbara, Lina Mikdadi (see Mikdadi), 1979, *Survival in Beirut*. London: Onyx Press.
- Takieddine-Amiyuni, Mona, 1985, "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *International Journal of Middle Eastern Studies*, 17, no. 1. February.
- Tompkins, Jane, 1985, *Sensational Designs*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Tucker, Judith, 1983, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of 19th Century Egypt", *International Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 15. no. 3.
- Tueni, Nadia, 1982, *Archives Sentimentales d'une Guerre au Liban*. Paris: Edns. Pauvert. (Record appeared in 1984 with cover design by Etel Adnan.)
- 1968, *Juin et les Mecreants*. Paris: Ed. Seghers.
- 1979, *Liban. 20 Poemes pour un Amour*. Beirut: Imprimerie Zakka Graphic Center.
- Turki, Fawaz, 1978, *Tel Zaatar was the Hill of Thyme*. Washington D.C.: Palestine Review Press.
- van Houwelingen, Flora, "Francophone Literature in North Africa" in M. Schlipper, *Unheard Words*.
- van Sommer, Annie and Zwemmer, Samuel (eds.), 1912, *Daylight in the Harem*. New York.
- Waddy, Charis, 1980, *Women in Muslim History*. London.
- Walker, Alice, 1982, *The Color Purple*. New York: Washington Square.
- Wandor, Michelene, 1983, *On Gender and Writing*. Boston/London: Pandora.

- Woodsmall, Ruth, 1936, *Moslem Women Enter a New World*. New York.
- Woolf, Virginia (Michelle Barrett, ed.), 1929, *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace & World.
- 1979, *Women and Writing*. New York/London: Harvest Books.
- Ziadeh, Susan and Hagopian, Elaine, 1985, *The Realignment of Power in Lebanon: Internal and External Dimension* (special edition of *Arab Studies Quarterly*, vol. 7, no. 4. Fall.
- Zisquit, Linda, 1983, "Summer at War". (Unpublished poem.)
- 1983, "The Widows". (Unpublished poem.)

### **Newspapers and journals**

*Herald Tribune*  
*Middle East Insight*  
*New York Times*  
*L'Orient-Le Jour*  
*Time*  
*Wall Street Journal*

**المؤلف في سطور:**

**ميريام كوك**

أستاذة الأدب العربي الحديث ومديرة قسم اللغات والآداب الآسيوية والأفريقية بجامعة ديوك بالولايات المتحدة الأمريكية. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٠ من جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة. وقد ترجمت رواية يحيى حقي «صح النوم»، وصدرت بالإنجليزية عام ١٩٨٧. كتبت واشتركت في تحرير دراسات عن كتابات النساء حول الحروب في الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا والبلقان.

## المترجم في سطور:

### صلاح حزين

- كاتب وصحفي وباحث ومترجم ولد في عين كارم - فلسطين عام ١٩٤٦.
- عمل في الصحافة العربية في الكويت وبريطانيا والأردن.
- عمل مترجماً غير متفرغ في منظمات الأمم المتحدة.
- يعمل حالياً مديراً لقسم الاقتصاد في صحيفة الغد اليومية الأردنية.
- في إطار عمله مترجماً صدرت له:
  - "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟" للروائي الأميركي هوريس ماكوى. بيروت ١٩٧٧.
  - "قلب الظلام" للروائي جوزيف كونراد - عمان ٢٠٠٣.
  - مراجعة لترجمة كتاب "هجرة اليهود السوفييات" منشورات دار الغد - عمان ١٩٩٣.
- شارك في تأليف عدد من الكتب من بينها:
  - أربعون عاماً على القضية الفلسطينية - مركز أبحاث الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٩.
  - الهدية لم تصل بعد دراسات في فن ناجي العلي - دار الكرمل - عمان ١٩٨٩.
  - الثقافة العربية على مشارف القرن الواحد والعشرين - منشورات أمانة عمان الكبرى - عمان ٢٠٠٢.
- له العديد من المقالات والدراسات والأبحاث المنشورة في الصحف والمجلات العربية.

## المراجعة في سطور:

### سحر توفيق

- أدبية ومترجمة، ولدت في القاهرة ١٩٥١.
- تخرجت من جامعة الأزهر، ١٩٧٤.
- عملت بالتدريس في وزارة التربية والتعليم ١٩٧٥-٢٠٠٢.
- حصلت على جائزة أركنساس عام ١٩٩٤ عن الترجمة الإنجليزية عن مجموعة قصصية بعنوان «الجهات الأربع».
- باحثة بالمدرسة العربية للسينما والتلفزيون على شبكة الإنترنت ٢٠٠٣-٢٠٠٤.
- من مؤلفاتها: أن تتحدر الشمس (مجموعة قصصية)، طعم الزيتون (رواية)، رحلة السمان (رواية).
- من ترجمتها: «فلاحو الباشا»، وقصص برازيلية (بالاشتراك مع خليل كلفت)، و«أرض الحبايب بعيدة» (بيرم التونسي)، و«امرأة محاربة».

## المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

## المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقي جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كارييتيكوفا	أحمد الحضري
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفتيش	سعد مصالوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر طي
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هنا عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفي
١٦- أثينة السوداء (ج١)	مارتن برنال	ياشرافد أحمد عثمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	ياشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بليغ
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصه إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحدائق	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتين	حياة جاسم محمد

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٢٧-
أنور مغيث	آلن تورين	نقد الحداث	٢٨-
منيرة كروان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين باربر	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكافيو پاث	اللهب المزوج	٤٣-
مارلين تادرس	ألنوس هكسلى	بعد عدة أصياف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت دينا وچون فاين	التراث المغفور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمد برادة وعثمانى الميلاود ويوسف الأتلى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو ميلانوييا وخ . م . بينا ليستى	مسار الرواية الإسيانوية أمريكية	٥١-
لطفي قطيم وعادل دمرداش	ب . نواليس وس . روجيفيتز ودوجر بيل	العلاج النفسى التذمى	٥٢-
مرسى سعد الدين	أ . ف . ألنجتون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحي	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيت	المحبرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الفتى	جوهانز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
ياشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميت	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض	آلان رود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس عوض	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف الصباغ	فالنتين راسيوتين	نتاشا العجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العلم الإسلامى فى أول القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج وديريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
فؤاد مجلى	ت . س . إليوت	السياسى العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	جين ب . تومبكنز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومى	ل . ا . سيمينوفا	صلاح الدين والمماليك فى مصر	٧٤-

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أنثريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكن وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه وليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسپنسكى	سعيد القانى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الفمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميغيل	ميغيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيجة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتقرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جينز	أحمد زايد ومحمد محبى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	لسانك ومضامين المسرح الإيبسئامريكى للعاصر	كارلوس ميغيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحة	سمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإيبسئامريكى	أنطونيو بوپيرو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساواة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتضامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإبريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤتب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتوات بريشت	عبد الفقار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شيبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	مسورة الغنائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنه بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	رأية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحتنا حصاد كونجى وسكان المستقع	رول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وواف	سمية رمضان
١١٦-	امراة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ليس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكائن: ألوهام الرأسمالية العالمية	جون جراى	أحمد فؤاد بليغ
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديفى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحي	بشير السباعى
١٢٨-	الألب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دى لورس أسيس جاروت	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندرو فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولة	مايك فينرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليس	على عبدالرحوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد نورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وألونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراغة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال ولان وأوبيت فيرمو	مى التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندر كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيرى	صلاح عبدالعزیز محبوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جورجون مارشال	باشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوثير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسييفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتنبيين والعمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رابندرناث طاغور	شكري محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأنثى والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التلفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	الثقافة الأمريكية من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسننت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة (شعر)	وب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرض (رواية)	بُنزج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأنثى	ألين كرنان	بدر الديب

سعيد القانمي	بول دي مان	للسيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	محاورات كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	الكلام وأسمال وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين المراغي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل المنجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شتاء ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتين راسپوتين	المهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شبلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إدوين إمري وآخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد	يعقوب لاندائو	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخري لبيب	جيرمي سيبروك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	ألفاف حسين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هويدي	زالمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	الجيئات والشعوب واللغات	٢٠٥-
علي يوسف علي	جيمس جلايك	الهيولانية تصنع علماً جيداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنديز	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوربان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائي الغزنوي	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الغني	جوناثان كلار	فريديان دوسوسير	٢١١-
يوسف عبد الفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان	٢١٢-
سيد أحمد علي الناصري	ريمون فلاور	مصر منذ قدم تايبيين حتى رحيل عبدالناصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جينز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين المراغي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البنهاوي	صمويل بيكيت وهارولد بيتتر	مسرحيتان طليعيتان	٢١٧-
علي إبراهيم منوفي	خوليو كورتاثان	لعبة الحجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كازو إيشجورو	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
علي يوسف علي	باري پاركر	الهيولانية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانييس	شعرية كفاي	٢٢١-
نسيم مجلي	رونالد جراي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نقادي	باول فيرابند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	نمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركيت	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد علي البريري	ديفيد هريت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-

السيد عبدالظاهر عبدالله	خوسيه مارييا دييث بوركي	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	٢٢٧-
ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن	چانيت وواف	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمري	نورمان كيچان	مأزق البطل الوحيد	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمي	فرانسواز چاكوب	عن الذباب والفئران والبشر	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	خايمي سالوم بيدال	الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمي	توم ستونير	ما بعد المعلومات	٢٣٢-
طلعت الشايب	آرثر هيرمان	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	ج. سبنسر تريمنجهام	الإسلام في السودان	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقي شتا	مولانا جلال الدين الرومي	ديوان شمس تبريزي (ج١)	٢٣٥-
أحمد الطيب	ميشيل شوبكفيتش	الولاية	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	روبين فيدين	مصر أرض الوادي	٢٣٧-
ياسر محمد جادالله وعريى مديولى أحمد	تقرير لمنظمة الانكتاد	العولة والتحرير	٢٣٨-
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	جيلا رامراز - رايوخ	العربي في الأدب الإسرائيلي	٢٣٩-
صلاح محجوب إبريس	كاى حافظ	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	٢٤٠-
ابيتسام عبدالله	ج . م . كوتزي	في انتظار البرابرة (رواية)	٢٤١-
صبرى محمد حسن	وليام إمبسون	سبعة أنماط من الغموض	٢٤٢-
ياشراق: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	٢٤٣-
نادية جمال الدين محمد	لاورا إسكيبيل	الغليان (رواية)	٢٤٤-
توفيق على منصور	إليزابيتا أنيس وآخرون	نساء مقاتلات	٢٤٥-
على إبراهيم منوفى	جابريل جارثيا ماركيث	مختارات قصصية	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوى	والتر أرمبرست	الثقافة الجماهيرية والحداث في مصر	٢٤٧-
عبداللطيف عبدالحليم	أنطونيو جالا	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	٢٤٨-
رفعت سلام	براجو شتامبوك	لغة التمزق (شعر)	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	بومنيك فيتك	علم اجتماع العلوم	٢٥٠-
ياشراق: محمد الجوهري	جوردون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٥١-
على بدران	مارجو بدران	رائدات الحركة النسوية المصرية	٢٥٢-
حسن بيومي	ل. أ. سيمينوفا	تاريخ مصر الفاطمية	٢٥٣-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودى جروفز	أقدم لك: الفلسفة	٢٥٤-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودى جروفز	أقدم لك: أفلاطون	٢٥٥-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وكريس جارات	أقدم لك: بيكارت	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	وليم كلى رايت	تاريخ الفلسفة الحديثة	٢٥٧-
عبادة كُصيلة	سير أنجوس فريزر	الفجر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	نخبة	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	٢٥٩-
ياشراق: محمد الجوهري	جوردون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٦٠-
إمام عبد الفتاح إمام	زكى نجيب محمود	رحلة في فكر زكى نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	إبواريو مننوئا	مدينة المعجزات (رواية)	٢٦٢-
على يوسف على	چون جرين	الكشف عن حافة الزمن	٢٦٣-
لويس عوض	هوراس وشللى	إبداعات شعرية مترجمة	٢٦٤-

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	منير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروكي
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزي (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وايم چيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (ج٢)	وايم چيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الاصول الاجتماعية والثقافية لحركة مراهي في مصر	چوان كول	عنان الشهاوي
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي
٢٧٥-	د. س. إليوت شاعراً وثاقاً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمساني
٢٧٧-	الحيئات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي
٢٧٨-	البيديات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرحوف البعبي
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عثمان
٢٨٥-	رحلة خواجه حسن نظامي النهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي
٢٨٧-	الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي
٢٨٩-	ديوان منوچهری الدامغانی	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورچ مونات	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربي	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٩٩-	ثورة في التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة برونشوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيري وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة برونشوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيري و محمد الجندي
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	چون هيتون وجودي جروفرز	إمام عبد الفتاح إمام

٢٠٣-	أقدم لك: بوذا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسا ليو تار	نبيل سعد
٢٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكي
٢٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز ويورين فان لو	ممنوح عبد المنعم
٢٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠-	أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٢١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديويوس	أسعد حليم
٢١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٢١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعى
٢١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٢١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الادب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور دريدا	جايتري سبيتفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفى برو فنسال	ياشراف: صلاح فضل
٢٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينپاور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٢٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٢٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٢٣١-	عندما جاء السريين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٢٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحي العشرى
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧-	فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٢٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمي
٢٤٢-	سلامان وأبصال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم اليرجواني الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالانجيرو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	يونه نداني	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدي	جمال الجزيري
٢٤٧-	الصبيبة الطائشون (رواية)	چان كوككو	بكر الطو
٢٤٨-	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج١)	محمد فؤاد كوبريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصاري
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفي
٢٥٤-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفي
٢٥٥-	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	حجت مرتجي	محمود علاوي
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعي
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثي فريك وبيتر غاندي	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامة	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشاروني
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أنثريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشرييني
٢٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	ألان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شيبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبري محمد حسن
٢٦٤-	حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجريء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادي رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	چيرالد پرنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة في أنب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	الفن والحياة في مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج٢)	محمد فؤاد كوبريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفي
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أنثريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

جمال عبدالرحمن	سنيل بات	٣٧٩- ملك في الحقيقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	٣٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٣٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادی	بهاء الدين محمد اسفنديار	٣٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٣٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٣٨٥- مشتري العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء جاهين	جون دن	٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازي	٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازي (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	٣٩٠- الأرضيات والمدن الكبرى
منى الدروي	مايف بينشي	٣٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبدالطيم	فرناندو دي لاجرانجا	٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيري	نوة لويس ماسينيون	٣٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٣٩٤- القوى الأربع الأساسية في الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٣٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوي	تقي نجاري راد	٣٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتي شين	٣٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودي وهوارد ريد	٣٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	٣٩٩- أقدم لك: كامو
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممدوح عبد المنعم	زياودن ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوي وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	توبور شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
ظبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان في القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بقلم كتابه
عنان الشهاوي	چوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوي بغورة	كارل بوبر	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	چينيفر أكرمان	٤١١- همس من الماضي
ياشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخاري	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفيا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأدب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوي	أ. أ. رتشاريز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزهر المأكمة في مصر العثمانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول	روى متحدة	أشرف كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باي إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سينسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كلیموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياثلى	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	بونكان هيث وچودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبللى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بييرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عيسى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيج	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السيد	تراث شعبى إسباني	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محيى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وپورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فريدريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تتسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	قوم تيتتبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجوى جروفرز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوريين	عبدالرشيد الصانق محمودى	عبدالرشيد الصانق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلّة	مايكل بارنتى	حصّة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلى	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد التنة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيوخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيوخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحباب بعيدة: بيرم التونسى	مارلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصغى منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنچ و لى شى لونغ	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبييرت ياوس	رشيد بنحو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسُرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسُرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسماء البيغاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفرقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارچيت	محمد رفعت عواد

خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع	٤٩٣-
كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفي	٤٩٤-
اللوى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصري	٤٩٥-
الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين	٤٩٦-
الطمانية والنوع والدولة في الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض	٤٩٧-
النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث	جويث تاكر ومارجريت مريونز	أحمد على بدوى	٤٩٨-
تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء	٤٩٩-
في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية	تيتز روكي	طلعت الشايب	٥٠٠-
تاريخ النساء في الغرب (ج١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج	٥٠١-
أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال	٥٠٢-
مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبد المنعم	٥٠٣-
كتابات أساسية (ج١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق	٥٠٤-
كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق	٥٠٥-
ربما كان قديماً (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال	٥٠٦-
سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقي فهمي	٥٠٧-
المولوية بعد جلال الدين الرومي	عبد الباقي جلبنازلي	عبد الله أحمد إبراهيم	٥٠٨-
الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم	٥٠٩-
الأملة الماكورة (مسرحية)	كارلو جولونوني	عبد الرزاق عيد	٥١٠-
كوكب مرقع (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال	٥١١-
كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريجان	جمال عبد الناصر	٥١٢-
العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي	٥١٣-
مدخل إلى النظرية الأدبية	جوثان كولار	مصطفى بيومي عبد السلام	٥١٤-
من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى بوجلاس	فدوى مالطى بوجلاس	٥١٥-
إرادة الإنسان في علاج الإدمان	أرنولد واشنطن ودينا باوندى	صبرى محمد حسن	٥١٦-
نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم	٥١٧-
استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد	٥١٨-
محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري	٥١٩-
الربيع الفرنسي بمصر من الطم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان	٥٢٠-
قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبد الوهاب بكر	٥٢١-
إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى	٥٢٢-
الفن الطليطلى الإسلامى والمذبح	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى	٥٢٣-
الملك لير (مسرحية)	وايم شكسبير	محمد مصطفى بدوى	٥٢٤-
موسم حيد في بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت	٥٢٥-
أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كروول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد	٥٢٦-
أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس ودويرت كرمب	جمال الجزيري	٥٢٧-
أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفل إيفانز	جمال الجزيري	٥٢٨-
بلائع العلامة إقبال في شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ	٥٢٩-
مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر	٥٣٠-

٥٣١-	ما الذى حَتَّ فى حَتَّ ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢-	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لبا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزیز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل منتجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالقادر مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلز	محمد الحيدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	پاتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وأن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتا جانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وييرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثريانتس	على عبد الرؤف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية لقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس ونورمان جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيو دين سارداروويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاشينتو بينابيينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاشينتو بينابيينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإسماني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن الفراغة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ايجنانس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرتيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولاودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وچودي جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف التولية (مج ١)	جون فيز وپول سيجرز	ياشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحقنى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود نولت أبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدى
٥٨٨-	أمنوتپ الثالث	أنيس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجبية	فيلكس دييوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالنواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	پول فاليرى	بكر الطو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهريز	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	منحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج ١)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدججة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيدىولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كوآن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينج	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوابر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاى جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	بولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يواندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتز	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	الكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	چوناثان ميلر وويرين فان لون	ممنوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدرايبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد ديتيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السبلة للخارجية الأمريكية بمصانيرها الخلقية	تشارلز كجلي وويجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	ميهو نبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موياسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	بيليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفاة (مسرحية)	إيريش كستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونزو ساسترى	ممدوح البستوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجنود	داسو سالدنيار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امراة عالية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وأنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومبحث الجبار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القائمة لعلم الاجتماع القريب	ألفن جولنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك جيمسون وماسلو ميوشى	ليلي الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أنوفو	جوستاف أنوفو بىكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	بيوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	باشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	باشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غريال
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	تي. م. ألوكو	صبري محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كذا) (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسي
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (السمراء) (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسي
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتنة حاج سيد جوادى	ماجدة العناني
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوير وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحي
٦٨٩-	اللف (مسرحية)	تادوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش في فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتاين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك الوجوبية	ريتشارد أيجانسي وأوسكار زاريت	حمدي الجابري
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعي (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيري
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كوليتز وبييل ماييلين	حمدي الجابري
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روينسون وجودي جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روينسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت وبفين وجودي جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأنتونزجي كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسي	إيفان وارد وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو يارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحدث	وليم رود شيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	مدونة جوستيان في الله الرباني (ميراث الترجمة)	جوستيفيان	عبد العزيز فهمي
٧٠٣-	تاريخ الألب في إيران (ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربي
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومي	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالي	عبد الحميد منكور
٧٠٦-	الشجرة الوراثية وكتب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: فالتر بنيامين	هوارد كاليبج وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراغة من؟	دونالد مالكولم ريد	عوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشري
٧١٠-	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباي وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	بيرة التاج	ميرزا محمد هادي رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستاني
٧١٣-	الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستاني
٧١٤-	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حناء صاوي
٧١٥-	سر تغم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحي زغلول
٧١٦-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (ج٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولديرج	جميلة كامل
٧٢٠-	مداخل إلى البحث في نظم اللغة الثانية	دونام چونسون	علي شعبان وأحمد الخطيب

٧٢١-	فلسفة المتكلمين في الإسلام (مج ١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لييب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافي أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبد الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	المويسكيون في المغرب	غبيرمو غوثاليس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولة: تدمير العمالة والنمو	موريس أليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية في إيران	صادق زيبا كلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: التكرار الأثنى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بنوى
٧٣٤-	يونابرت في الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة في العربية	مايكل كويرسون	محمود محمد مكي
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج ٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	مشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الثورة الملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	مشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المأثر السلطانية	بيك الدينلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة في لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوجيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	ياشراق: أحمد عثمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج في تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروى
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والقرب	أنا ماري شيمل	عبد السلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسباني خلال القرن العشرين	أندرو ب. ديبكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكي خاردييل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	أمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولة	بروس روبنز	عاطف عبد الحميد

٧٥٩-	النثر الأردني	مواوي سيد محمد	جلال الحفناوي
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبي للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة في مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ميوان غالب الدهلوي (شعر غزل)	غالب الدهلوي	حازم محفوظ
٧٦٥-	ميوان خواجه الدهلوي (شعر تصوف)	خواجه مير برد الدهلوي	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تيري هنتش	غازي برو و خليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسيني	غازي برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمي حجازي	محمود فهمي حجازي
٧٦٩-	أبناء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالوس	صبري التهامي
٧٧١-	السيد سيجوننو سومبرا	ريكارو جويراليس	صبري التهامي
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحي
٧٧٣-	دائرة المعارف النولية (ج٢)	جون فيزر و پول ستيرجز	ياشرف: محمد فتحي عبدالهادي
٧٧٤-	الديمقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصري
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوي	جلال الحفناوي
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	جيمس إ. لينسي	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المسيح	مولانا محمد أحمد ورضا القادري	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالصمد إبراهيم وسارة تাকাهاشي
٧٨٠-	من أنب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولة والرعاية الإنسانية	فيك جورج و پول ويلينج	طلعت السروجي
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديفيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساغان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المنية (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الاهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجي
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاجين	منى السروي
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بوتو	جيهان العيصوي
٧٩١-	الطور ومعمل الطور في مصر القديمة	محمد الشيمي	ماهر جويجاتي
٧٩٢-	دراسات حول النص القصيرة إيسروس ومحيط	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	جون جريفيس	رؤف وصفي
٧٩٤-	التاريخ الشعبي للولايات المتحدة (ج٢)	هوارد زن	شعبان مكوي
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسباني (ج١)	نخبة	علي عبد الرؤف البعبي
٧٩٦-	أفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكي	حمزة المزيني

طلعت شاهين	نخبة	الرؤية في ليلة معتمة (شعر)	٧٩٧-
سميرة أبو الحسن	كاترين جيلدرود ودافيد جيلدرود	الإرشاد النفسي للأطفال	٧٩٨-
عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	سلم السنوات	٧٩٩-
عبد الجواد توفيق	ميشيل ماكارثي	قضايا في علم اللغة التطبيقي	٨٠٠-
بإشراف: محسن يوسف	تقرير بولي	نحو مستقبل أفضل	٨٠١-
شرين محمود الرفاعي	ماريا سوليداد	مسلمو غرناطة في الآداب الأوروبية	٨٠٢-
عزة الخميسي	توماس باترسون	التغيير والتنمية في القرن العشرين	٨٠٣-
درويش الطلوجي	دانيل ميرفيه-لجيه وچان بول ويلام	سوسيولوجيا الدين	٨٠٤-
طاهر البريري	كانزو إيشيجورو	من لا عزاء لهم (رواية)	٨٠٥-
محمود ماجد	ماجدة بركة	الطبقة العليا المتوسطة	٨٠٦-
خيرى نومة	ميريام كوك	يحي حقي: تشريح مفكر مصري	٨٠٧-
أحمد محمود	ديفيد دابليو ليش	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	٨٠٨-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسي	تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)	٨٠٩-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسي	تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)	٨١٠-
حسن النعيمي	جوزيف أ. شومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادي (مج٢)	٨١١-
فريد الزاهي	ميشيل ماكينزولي	تأمل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية	٨١٢-
نورا أمين	آني إرنو	لم أخرج من ليلي (رواية)	٨١٣-
آمال الروبي	نافتال لويس	الحياة اليومية في مصر الرومانية	٨١٤-
مصطفى لييب عبد الغنى	هـ. أ. ولفسون	فلسفة المتكلمين (مج٢)	٨١٥-
بدر الدين عروكي	فيليب روجيه	العدو الأمريكي	٨١٦-
محمد لطفي جمعة	أفلاطون	مائدة أفلاطون: كلام في الحب	٨١٧-
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج١)	٨١٨-
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج٢)	٨١٩-
طانيوس أفندي	وليم شكسبير	هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	٨٢٠-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامي	هفت بيكر (شعر)	٨٢١-
محمد نور الدين عبد المنعم	نخبة	فن الرباعي (شعر)	٨٢٢-
أحمد شافعي	نخبة	وجه أمريكا الأسود (شعر)	٨٢٣-
ربيع مفتاح	دافيد برتش	لغة الدراما	٨٢٤-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)	٨٢٥-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة في إيطاليا (ج٢) (ميراث الترجمة)	٨٢٦-
محمد علي فرج	دونالد ب. كول وثريا تركي	أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقسمون العطاء	٨٢٧-
رمسيس شحاتة	ألبرت أينشتاين	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	٨٢٨-
مجدى عبد الحافظ	إرنست رينان وجمال الدين الأفغاني	مناظرة حول الإسلام والعلم	٨٢٩-
محمد علاء الدين منصور	حسن كريم بور	رق العشق	٨٣٠-
محمد النادي وعطية عاشور	ألبرت أينشتاين وليوبولد إنفلد	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	٨٣١-
حسن النعيمي	جوزيف أ. شومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادي (ج٢)	٨٣٢-
محسن النمرdash	فرنر شميرس	الفلسفة الألمانية	٨٣٣-
محمد علاء الدين منصور	نبيح الله صفا	كنز الشعر	٨٣٤-

علاء عزمى	بيتر أوريان	٨٣٥- تشيخوف: حياة فى صور
ممدوح البستاوى	مرثيدس غارثيا	٨٣٦- بين الإسلام والغرب
على فهمى عبدالسلام	ناتاليا فيكو	٨٣٧- عناكب فى المصيدة
لبنى صبرى	نعوم تشومسكى	٨٣٨- فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى
جمال الجزيرى	ستيوارت سين ويورين فان لون	٨٣٩- أقدم لك: النظرية النقدية
فوزية حسن	جوت هولدا ليسينج	٨٤٠- الخوازم الثلاثة
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	٨٤١- هملت: أمير الدانمارك
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	٨٤٢- منظومة مصيبت نامه (مج٢)
محمد علاء الدين منصور	نخبة	٨٤٣- من روائع القصيد الفارسي
سمير كريم	كريمة كريم	٨٤٤- دراسات فى الفقر والعولة
طلعت الشايب	نيكولاس جويات	٨٤٥- غياب السلام
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	٨٤٦- الطبيعة البشرية
أحمد محمود	مايكل ألبرت	٨٤٧- الحياة بعد الرأسمالية
عبد الهادى أبو ريدة	يوليوس قلهاوزن	٨٤٨- تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)
بدر توفيق	وليم شكسبير	٨٤٩- سونيتات شكسبير
جابر عصفور	مقالات مختارة	٨٥٠- الخيال، الأسلوب، الحداثة
يوسف مراد	كلود برنار	٨٥١- الطب التجريبي (ميراث الترجمة)
مصطفى إبراهيم فهمى	ريتشارد دوكنز	٨٥٢- العلم والحقيقة
على إبراهيم متوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٣- السارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)
على إبراهيم متوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٤- السارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)
محمد أحمد حمد	جيرارد ستيم	٨٥٥- فهم الاستعارة فى الأدب
عائشة سويلم	فرانتيسكو ماركيث يانو بيانويا	٨٥٦- القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى
كامل عويد العامرى	أندريه بريتون	٨٥٧- نانچا (رواية)
بيومى قنديل	ثيو هرمانز	٨٥٨- جواهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية
مصطفى ماهر	إيف شيميل	٨٥٩- السياسة فى الشرق القديم
عادل صبحى تكلا	فان بلمان	٨٦٠- مصر وأوروبا
محمد الخولى	چين سميث	٨٦١- الإسلام والمسلمون فى أمريكا
محسن الدمرداش	أرتور شنييتسلر	٨٦٢- ببقاء الكاكابو
محمد علاء الدين منصور	على أكبر دافى	٨٦٣- لقاء بالشعراء
عبد الرحيم الرفاعى	نورين إنجرامز	٨٦٤- أوراق فلسطينية
شوقى جلال	تيرى إيجلتون	٨٦٥- فكرة الثقافة
محمد علاء الدين منصور	مجموعة من المؤلفين	٨٦٦- رسائل خمس فى الأفاق والأنفس
صبرى محمد حسن	ديفيد مايلو	٨٦٧- المهمة الاستوائية (رواية)
محمد علاء الدين منصور	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	٨٦٨- الشعر الفارسي المعاصر
شوقى جلال	روين دونبار وآخرون	٨٦٩- تطور الثقافة
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧٠- عشر مسرحيات (ج١)
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧١- عشر مسرحيات (ج٢)
محسن فرجاني	لاوتسو	٨٧٢- كتاب الطاو

٨٧٣-	مطمون لمدارس المستقبل	تقرير صابر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج ١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥-	النهر الخالد (مج ٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦-	دراسات في الموسيقى الشرقية (ج ١)	هنري جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧-	أب الجدل والفرار في العربية	موريتس شتيتشيدر	صلاح محبوب
٨٧٨-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١-	المستغيرون : خدمة وخيانة	جلال آل أحمد	سلوى عباس
٨٨٢-	أغاني شيراز (ج ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣-	أغاني شيراز (ج ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	جان بويريار	بدر عرويكى
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩-	سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغى	مخومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١-	مفاوضات مع الموتى	مارجريت أتوود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوربال عطية	إسحاق عبید
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥-	وادی الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩-	البيولوجيا الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات تقنية محنة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج ١)	بيل نيكواز	حسين بيومى
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج ٢)	بيل نيكواز	حسين بيومى
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦-	أسس الحوار في القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧-	أرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الطاقة النقدية	ديفيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	چووست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠-	بيروميثيوس بلا قيود	داثيد س. ليندس	مى رفعت سلطان

غبار النجوم	جون جريين	عزت عامر	-٩١١
ترجمات يحيى حقي (ج١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقي	-٩١٢
ترجمات يحيى حقي (ج٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقي	-٩١٣
ترجمات يحيى حقي (ج٢) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقي	-٩١٤
المرأة في أثينا: الواقع والقانون	روجر چست	منيرة كروان	-٩١٥
الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندي وعبدالعظيم حماد	-٩١٦
موسوعة كمبيريدج (ج١)	نخبة	إشراف: أحمد عثمان	-٩١٧
موسوعة كمبيريدج (ج٢)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى	-٩١٨
موسوعة كمبيريدج (ج٣)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور	-٩١٩
خليل جبران: حياته وعالمه	چين جبران و خليل جبران	فاطمة قنديل	-٩٢٠
لله الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	ثرثا إقبال	-٩٢١
الموريسكيون في إسبانيا وفي المنفى	ميكيل دي إيبالنا	جمال عبد الرحمن	-٩٢٢
ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	محمد حرب	-٩٢٣
حتشپسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دي روش نويلكور	فاطمة عبد الله	-٩٢٤
رمسيس الثاني: فرعون المعجزات	كريستيان دي روش نويلكور	فاطمة عبد الله	-٩٢٥
رجال في صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢)	تشارلز نوتي	صبري محمد حسن	-٩٢٦
رجال في صحراء الجزيرة العربية (ج٢، ج٣)	تشارلز نوتي	صبري محمد حسن	-٩٢٧
سجون الضوء	كيتي فرجسون	عزت عامر	-٩٢٨
نشأة الإنسان (ج١)	تشارلس داروين	مجدى المليجي	-٩٢٩
نشأة الإنسان (ج٢)	تشارلس داروين	مجدى المليجي	-٩٣٠
نشأة الإنسان (ج٣)	تشارلس داروين	مجدى المليجي	-٩٣١
حدايق السحر في بقات الشعر (ميراث الترجمة)	رشيد الدين العمري	إبراهيم الشواربي	-٩٣٢
اللاعقلانية الشعرية	كارلوس بوسونيو	على منوفي	-٩٣٣
محنة الكاتب الأفريقي	تشارلز لارسون	طلعت الشايب	-٩٣٤
تاريخ الفن الألماني	فولكر جيبهارت	علا عادل	-٩٣٥
بيولوجيا الجحيم	إد ريجيس	أحمد قوزي عبد الحميد	-٩٣٦
هيا نحكي (قصص أطفال)	أحمد ندالو	عبدالحى سالم	-٩٣٧
الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر	بيير بورديو	سعيد العليمي	-٩٣٨
سجن العقل	ستيفن چونسون	أحمد مستجير	-٩٣٩
اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	علاء على زين العابدين	-٩٤٠
الجماليات لم يولدن بعد	أي كويني أرماء	صبري محمد حسن	-٩٤١
القرن الجديد	إريك هوبسبوم	وجيه سمعان عبد المسيح	-٩٤٢
لقاء في الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	محمد عبد الواحد	-٩٤٣
الكونتراباص	پاتريك زوسكيند	سمير جريس	-٩٤٤
احلام يقطر جوال منفرد (ميراث الترجمة)	چان چاك روسو	ثرثا توفيق	-٩٤٥
الزار ومظاهره المسرحية في إثيوبيا	ميشيل ليريس	محمد مهدي قناوى	-٩٤٦
ما وراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة	-٩٤٧
أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليفر وأنتوني أتمور	فريد چودچ بورى	-٩٤٨

٩٤٩-	مقبرة الصدا	أنثويه فيش	نافع معلا
٩٥٠-	في علم الكتابة	چاك ديريدا	منى طلبة وأنور مغيث
٩٥١-	الاقهام (رواية)	فريدريش دورينغ	عماد حسن بكر
٩٥٢-	العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	تعيمة عبد الجواد
٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسباني (ج٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرؤوف الجمي
٩٥٤-	الأسواق الاجتماعية الجديدة في عهد محمد علي	فرد لويسون	عنان الشهاوي
٩٥٥-	الطب والأطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة لياظة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديوني	سمير حقا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية: (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلي	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٢ / ٢٠٠٦



تقوم هذه الدراسة بمهمتين في آن واحد :  
التعريف بمجموعة جديدة من الكاتبات  
الغربيات اللاتي تجمع بينهن خلفية مشتركة  
هي كل من بيروت ، والحرب اللبنانية ؛  
والمهمة الأخرى هي دراسة الأدب العربي  
الحديث ، خاصة ذلك الأدب الذي يتناول  
تلك الحرب ، وذلك من وجهة نظر النظرية  
الأدبية النسوية المعاصرة . والمهمتان غير  
متساويتين ؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة  
والثانية تحليلية وشاملة ، إلا أن الثانية لا  
تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى .

Bibliotheca Alexandrina



0636984

اصوات علي هامش الحرب\_الحرب

Price: 17.00 L.E.

